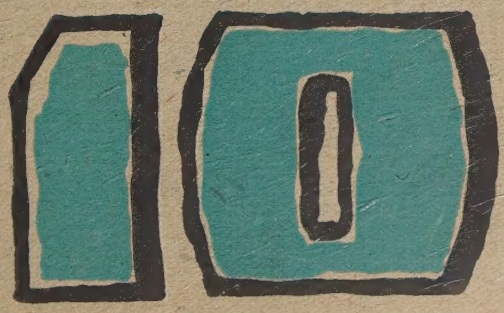
TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

KIRSANOW: ALEKSANDER MATROSOW
KOTT: PREKURSOR REALIZMU
SIERADZKI: PROCES ŚCIEGIENNEGO
WYKA: „KWIATY POLSKIE" TUWIMA
NATANSON: RIMBAUD

1949 — PAŹDZIERNIK — ZESZYT



U.I.C.C.
APR 24 1978
LIBRARY

TWÓRCZOŚĆ

PAŹDZIERNIK

1949

OK

TREŚĆ ZESZYTU

SIEMION KIRSANOW: ALEKSANDER MATROSOW
STEFAN FLUKOWSKI: WIECZÓR W MICHAJŁOWSKOJE
JAN KOTT: WIELKI PREKURSOR REALIZMU
ESSAY DIDEROTA O MALARSTWIE (Cz. II)
STANISŁAW SKONECZNY: PROBOSZCZ Z CHODLA
JÓZEF SIERADZKI: PROCES KS. PIOTRA ŚCIEGIENNEGO I 24 TOWARZYSZY
WOJCIECH NATANSON: PROCES RIMBAUDA WZNOWIONY
SPRAWOZDANIA
KAZIMIERZ WYKA: BUKIET Z CAŁEJ EPOKI

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

PAŹDZIERNIK 1949

ROK V ZESZYT 10

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ LUDWIK GARDOWSKI

DRUKARNIA Nr 3 SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZO-OŚWIATOWEJ „CZYTELNIK"

M — 57552

EMION KIRSANOW

ALEKSANDER MATROSOW

(FRAGMENTY POEMATU)

Przechodniu:
czytaj napis
wycięty w obelisku,
gdy życia Matrosowa
brąz jeszcze nie utrwalił!
Wszak tu, na wzgórku,
jego towarzysze
tę płytę tymczasową,
drewnianą,
układali.
Wiem:
jest tu miejsce dla brązu, dla kamienia,
lecz
póki granit nie wyrósł w polnej ciszy —
słowa
o tym,
jak żołnierz Matrosow umierał,
wysłuchawszy
spamiętaj —
i spróbuj przepisać.
To właśnie o nim
towarzysz Stalin
mówił!
On —
Matrosow —
ku wrogom się czołgając,
nim zdążył powstać
z kart literatury —
padł już
i leży martwy na śniegu białym.

Na polu ośnieżonym —
widoczne na sto kroków
bruzdy.
To ślady przesuwanych rąk.
Obok werżnięty
kształt automatu kolby.
I wreszcie
sam Matrosow.
Towarzysze w krąg.
My, twarz żołnierza
okrywszy peleryną,
pogrzebaliśmy proch
w okopie zimnym.
Lecz krótkie życie
tego, który zginął,
jak poznać
i jak opowiedzieć innym?
Cóż...
Znaleźliśmy przy nim komsomolską
legitymację.
Ręce i pamięć — strzegą
legitymacji, zdjęcia,
i tego śladu
od lasku
w stronę szańca niemieckiego.
Widać, że tutaj,
na zboczu parowu,
pod krzyżowego ognia
deszczem gęstym,
zrodziło się
na wieczne czasy
życie nowe
i sława Matrosowa
i jego zwycięstwo.
I ślad
wytarty wtedy w śniegu płaszczem
żołnierza,
który niewiele sam miał lat,
ślad ten —
i życiu i wolności naszej
wytyczył
jasny i szeroki trakt.
A kto biografię jego
poznać pragnie,

i przeniknąwszy
głęboko ją przeżyć —
ten niech szerokim oddechem
chłonie prawdę,
która pozwala
domysłem wszystko zmierzyć.
I niechaj
w stosie miesięcy się nie grzebie,
ale za trudnym,
najprawdziwszym śladem
niechaj spróbuje
ku niemu się przebić,
wejść w komsomolską,
żywą jak on, gromadę!
Ja chcę
uchronić go przed mnóstwem badań,
przed zbieraczami drobiazgów,
przed plotkami.
Ja
Aleksandra Matrosowa
pragnę
ożywić
i pomiędzy żywymi zostawić.
Aby
rumianą chłopięcą krasą,
świeże,
młodziutkie lica
oblały się na nowo,
by przed szeregiem
na schwał żołnierzy
potrząsnął znowu
swym hełmem bojowym.
By nie poeta,
lecz sam Matrosow mówił
o sobie
w kręgu zdumionych kolegów:
o swej decyzji,
o pełzaniu trudnym
między gołymi krzakami
po śniegu...
Wierszu mój!
może potrafisz to sprawić,
by tchnienie życia
weszło w kształt mych myśli?

Posłuszne pióro
pod poety palcami
niech czarodziejską
pałeczką
błyśnie!
Może ty właśnie:
— i zestawisz szkielet,
i serce uruchomisz
i tętno mu nadasz?
Wyrzekniesz słowo —
i Matrosow westchnie,
i kości rozprostuje,
popatrzy, zagada...
„...Zagadać? Mówić?
nie,
chyba nie...
Czyż mogę
mówić
w takim śnie?
A może
spałem?
Nie, ja nie spałem.
Ciepłe
promienie
na asfalt padły.
A ile ludzi!
Kurant —
z wieży.
Jakby lnu łany
szeregi
żołnierzy!
Skąd
to zebranie?
Huk bateryj,
światło
obrazy
rzuca na hełmy!
Nasza,
nie obca
flaga,
nasza ziemia!
Więc
wróg rozbity?

Więc go tu
nie ma?
Jak dobrze!
Wokół
z pułku towarzysze.
Więc
nie na darmo
oddałem życie.

Jakie pogodne, bez jednej chmurki niebo! Czysty, jasny błękit. Wysokich, wysokich domów biel. Toż ja tutaj jeszcze nigdy nie byłem!... Ot, cudak, Moskwy nie znać! To Kolumnowa — zdaje się — Sala. Wszystko nieznane — a tak znajome. Dalej — na pewno — Dom Sownarkomu. Na wprost — to chyba dawna ujeżdżalnia. Na prawo — oczywiście — ulica Gorkiego. W czystym powietrzu jaśnieje sztandar. Jakże znajomy jedwab. Kolumna wojska wyszła z przecznicy... Który to pułk? Która kompania? Pieśń leci ku bramom Kremla. Słyszę, jak towarzysze podchwycili ją chórem! U każdego na bluzie złoty krążek z napisem: „Zwyciężyliśmy". I armaty za nimi — wszystkich rodzajów. Może ja naprawdę w Moskwie? Nie... Nie całkiem... Pierwszy z brzegu — toż to Matwiejew! Obok — nasz szef kompanii. Więc to już po wojnie? Więc cała Rosja już wolna? Więc chyba dziś — zwycięstwo? Jeśli Moskwa tak wygląda, to chyba nasi doszli do Niemiec... Pewnie teraz wracają z wojny do Rosji. Kwiaty, okrzyki, łzy i śmiech. Ordery i medale u wszystkich. Milicjanci w białych rękawiczkach wskazują im drogę. Mnie oni widzieć nie mogą. Z uśmiechem patrzą na jasne warkocze dziewcząt... Ale mnie nie ma wśród naszych. Nie maszeruję w kolumnie. Nie słyszę salutów armatnich. Ja padłem w czterdziestym trzecim roku pod wsią Czernuszki.

Jakże mi smutno,
że nie razem z wami
świętuję dzisiaj...
Że dzisiaj ma twarz
jakże odległa
płynie nad głowami,
gdy dwie dziewczynki
dzierżą drążki dwa.
Z cieniem na rzęsach,
ze wzrokiem nieruchomym,

kołyszę się
nad tłumem wielobarwnym.
Twarz moja teraz
bardziej zamyślona,
tak w pełni sobą
nie byłem nigdy dawniej.
Uczennice
wstążkami i kwieciem uwieńczone,
jakże są dumne,
że im powierzono...
Kimże to jestem,
ja, z Ufy komsomolec,
że ludzie do mnie
taką miłością płoną?
Oto zza rogu
biegnie wyrostków chmara,
aby wielkie litery
na transparencie
czytać:
ALEKSANDER MATROSOW.
Lecz skąd to rzecz cała,
czemuż to jestem
taką czcią okryty?
Lud — niczym rzeka,
plakaty — jak żagle,
więc jak żaglowiec
twarz moja płynie też.
I wokół szepty:
— Toż to on, popatrzże,
ten, który piersią
na kulomiocie
legł.
Lecz ja wiem dobrze:
w oddziałach ofensywy,
tegoż samego
i roku i dnia,
niejeden przecież z naszych
legł nieżywy
u kulomiotu...
Dlaczegóż więc — ja?...
Nas zasypało gliną
w żrącym dymie,
niejednego pogrzebał
gruby, ciężki śnieg.

Więc jakże doszło
moje proste imię
od owej wioski daleko
na Kreml?

Jakiż las, jakiż las, jakiż blask, jaki trzask pod nogami! Jakie śnieżno-zielone okiście! I wierzchołki jakby do samego nieba — zaprószone, zamrożone, jak w bajce. Sosny, sosny — co za ogrom! I śnieg taki puszysty — każda igiełka na gałązce widoczna. I wcale nie znać, że to przecież wojna. I nie wierzy się także, że przecież Niemcy... Idziemy, palimy, dowcipkujemy. A co, może zabiją? — Pal to licho! Śmierć, powiadają, kłótliwa macocha, a my — jakby jej na złość — śmiejemy się. Mnie się udało — przydzielili mnie do kompanii z automatami. Tu chłopcy — same chwaty, odważni, mężni. Śmiech bierze — w białych płaszczach, jakby dla żartu. U nas w świetlicy była maskarada, ja wystąpiłem przebrany w taki właśnie ochronny płaszcz. I wszyscy ci sami chłopcy, z Ufy, nasi. Jakby kto dobierał, wszyscy czterej — Saszki. Worobiow i Oriechow, Matwiejew i ja. Wszyscy, do grobowej deski — przyjaciele.

Jeszcze za życia, przed wojną,
gdy byłem
tokarzem-metalowcem,
niejeden raz w warsztacie
takim się właśnie przyglądałem.
Wątpiłem,
czy mógłbym dla nich
towarzyszem
stać się.
W zakładzie dla bezdomnych
życie nie tak łatwe,
nie każdy prosto
do przyjaźni zdąża.
Ów roi w łóżku
o jeździe na gapę,
ów szepce ciągle
tylko o fińskich nożach...
Z wyglądu dzikus:
chleba z nim nie przełamiesz
i nie rozjaśnisz
jego zaszczutej duszy —

lecz niech uwierzy,
że dobra dlań pragniesz,
wtedy zaufa,
zbliży się i wzruszy.
W zakładzie dla bezdomnych
poznałem tajemnice
skryte
gdzieś w głębi serca sieroty,
poznałem tam marzenia
o niezwykłych przeżyciach
tkwiące w duszy obszarach
nie odkrytych dotąd.
Bywa, że zaklniesz,
że w sprzeczce się zapalisz,
i że mu w bójce
mocne cięgi dasz...
— Głupstwo!...
Lecz powiedz mu, że nie towarzysz:
krzywda go w serce żgnie
jak nożem w twarz.

— — — — — — — — — — —

Śnieg
biały i czysty,
biały i puszysty,
mróz
brylantowy
i srebrne brzozy.
I płaszcz
ochronny
jak śnieg mnie okrył.
W poprzek —
automat
na rzemieniu mokrym.
Niebo,
mróz,
drzewa,
przestwór — jak diament.
Hejże,
chłopaki,
ogień rozpalmy!
No,
mocny jeszcze
na rzece lód.

Z daleka
słychać
jakiś huk.
Pewno
gdzieś walczą...
A ot —
wrzątek masz!
Cukier
dla wszystkich — mój,
kociołek — wasz.
Chleba
mam więcej
niż kilogram — zmarzł,
ale wystarczy
dla wszystkich nas.
Powietrze
ogniem ogrzane —
dobrze tutaj...
Brak
tylko książki —
chętnie byś posłuchał!

— — — — — — — — — — —

Ja nie spotkałem nigdy
książek takich,
które by przyszłość
ściśle objaśniły —
więc komsomolskiej
mej legitymacji
stroniczki
w myślach, jak dziennik, wypełniłem.
I bez słów bliska
treść tego dziennika
pomaga ściskać mocniej
granat w dłoni,
i o potomnych
milcząco napomyka,
których my właśnie
winniśmy obronić.
A kim będę po wojnie?
— Niepotrzebna troska,
gdy o Ojczyźnie raczej myśleć
czas,
by ją serca pancerzem,
piersią komsomolską

osłonić na pożytek
przyszłych, nowych lat.

— — — — — — — — — — —

Nie powiem wiele —
lecz pojmiecie sami,
kogo widziałem
w ostatniej chwili mej,
gdy
z utkwionymi w kulomiot oczami
do wylotu strzelnicy
czołgałem się wręcz.
Kiedy-to
serce
rzuciłem jak granat,
kiedy do ziemi
przywarłem ciałem syna,
i ogarnąwszy myślą
ojczyznę całą,
krwią zawołałem:
— oto ma rodzina!

— — — — — — — — — — —

Jakże spokojnie, bezpiecznie — za sosną stać. Mocne one wszystkie — wszak w naszym lesie wyrosły. Za taką — jak za murem. Cały ogień, kochana, bierze na siebie. Chłopaki stawiają kroki ostrożniej, patrzą czujniej. Jedni — przyklękli, inni — leżą. Wryli się w śnieg aż do ziemi. Cały batalion podsunął się do krańca lasu. Widoczna stąd wieś Czernuszki — tak ją zwą. — Czernuszki... — wyrzuciły szeptem wargi. Na skraju widnokręgu wyręby szare. Znamy rozkaz: wziąć je! Trzeba je wziąć, a tu aż strach pomyśleć. Aż strach pomyśleć, a wziąć je: ważna sprawa. Trzeba się jednak ruszyć spod tej sosny. Mówią, że stąd na zachód prosta droga. I można dojść do samej granicy... Może i mnie się uda? A teraz — czy jeszcze ukrywać się za sosną? Nie! Dość tego roztkliwiania się! Toż nie kto inny, lecz ja sam, rano, przed bojem, mówiłem na odprawie: — Nie poddamy się wrogom, nie zrobimy wstydu przyjaciołom. Będę się bił gardząc śmiercią! Tak wczoraj przyrzekłem chłopakom, teraz przyrzekam sobie. I grzeję dłonią zamek automatu, by przy strzelaniu nie zawiódł. Patrzymy spoza sosen jeden na drugiego. Na twarzach spokój. Lecą z gałązek grudki śniegu, lecą, ochronny płaszcz przy-

prószają — i tają zaraz. Wiosna. Lejtenant szeptem sprawdza: — Jasne wszystko? — Jasne! — odpowie także szeptem każdy. — No, sosno, bywaj, dzięki — żeś mnie wiernie od kuli chroniła...

— — — — — — — — — — —

Tak więc —
do sosny tchórzliwie nie przywarłem!
Cel mi wytknęła
świadoma decyzja.
I oto sosna
stała się sztandarem,
i otom śmiało
spoza pnia jej wyjrzał.
Drzewa już za mną.
Przede mną — zarośla.
A dalej — parów,
gdzie w śnieg
wróg się wrył.
Z chmury sinawej
przygarbiona wioska
wygląda ku mnie...
Napomina: — Idź.

— — — — — — — — — — —

Ku szczelinie strzelniczej szańca —
z automatu
puściłem serię.
Lecz tylko śnieżny puch
wzbił się i opadł...
Próbuję — granatem!
Dym, grudy gliny...
Lecz nadal w mój słuch
wbija się terkot kulomiotu —
kule
rozpryskowe gwizdnęły
przeciągle, beztrosko.
I tylko serce,
gdy bicie potęguje,
potrafi jeszcze
zagłuszyć śmierci łoskot.
Pojąłem zaraz,
że tej wielkiej sterty
ziemi i drewna,
buchającej ogniem —

czy to granatem, czy kulą,
niestety,
zaskoczyć, zakryć, poskromić —
nie mogę.
Potrzebny tutaj
pancerz niezniszczalny,
aby móc z wrogim
uporać się szańcem,
aby móc podejść
ku szczelinie czarnej...
Lecz gdzież ten,
twardy jak żelazo,
pancerz?
Nic, tylko krzewy
i śnieg topniejący,
nie stal, lecz odwilż.
I jak gdyby w kuźni —
bije młot serca,
pierś mą hartujący...
— Wnet pierś nie będzie
od stali się różnić!

Teraz już łatwiej. Zostało tylko metrów czterdzieści. Za mną — jakieś szmery. I nawet nie oglądając się wiem: walą chłopakom serca. Lecz ja się aż do końca doczołgam. Teraz już tylko piętnaście metrów. Oto — szaniec. Trzeba, trzeba, trzeba poderwać się. Trzeba się zdecydować, pospieszyć. Nie, nie granatem. Za sobą czuję mnóstwo spojrzeń. Patrzą — czy się odważę? Czy mi nie jest smutno? Znowu zazgrzytał zamek kulomiotu, znów słychać trzaski, przeciągłe: ta-ta-ta. Chłopaki! Na was nakierowana lufa! Opóźnić atak! Uwaga — patrzcie na mnie! Bokiem do szańca podpełznę. Ja poderwę kompanię naprzód. Wstrzymajcie się, żołnierze, jeszcze trochę, patrzcie uważnie, zapiszcie wszystko, aby naród rosyjski Matrosowa pamiętał!

Wszystka krew krzyczy:
„Wróć!"
Wszystkie żyły,
puls
i mózg,
i oczy,
i ruch warg:

„Wróć,
szybko wróć!“
Lecz: „Naprzód!“ —
krzyczę
ja!
Usłyszeliście, jak krzyknąłem:
„Naprzód!“
jak wyręczyłem
swoich towarzyszy.
Jak buchający
z kulomiotu paszczy
warkot się nagle
stargał i uciszył!
I echo
rzuconego przeze mnie
wezwania
pomknęło dalej.
„Naprzód!“ — wszędzie dudni.
Na całym froncie
podrywa kompanie.
„Naprzód!“ — grzmi Północ,
„Naprzód!“ — grzmi Południe.
Sosny echo podały
i dźwięki pobiegły.
I gdybyś górom
mógł dorównać wzrostem,
ujrzałbyś front
na tysiąc wiorst rozległy,
tu, gdzie ja padłem —
przerwany na wiorstę!
Ucichło już serce.
W żyły
wstąpił chłód!
Lecz kulomiot więcej
bić
nie będzie mógł.
Przywarłszy
do szańca —
zakryłem szczelinę,
i piersi mojej —
lufa
na wylot nie przebije!
Kule —
w ślepej uliczce,

w gęstwie ciała,
wśród żeber...
Hej!
Dobrze i tak leżeć
pod ojczystym niebem.

— — — — — — — — — — —

Gdzie tylko mocniej
załomocą działa,
gdzie się zaciśnie
wokół wroga łańcuch,
— wiedzcie:
tam nasi, przez step przebiegając,
podjęli widać me wezwanie:
„Naprzód!"
Ono się w potok
od Stalingradu
wlało,
i aż do Odry
dotarło z armiami,
ono na skrzydłach pocisków
wzlatywało,
ono na wylot
przebiło Germanię.
Kompania nasza —
na czele wszystkich armii!
W pułku —
medalem każdy odznaczony.
Wypatrujemy
Brandenburskiej Bramy —
ze zgliszcz osiedli
przez wroga wypalonych.
Tak, z tamtej wioski
ku ziemi przygarbionej,
zgubionej
w Rosji obszarze bezkresnym —
nad mgłą Berlina
nasz sztandar czerwony
ja już widziałem
o dwa lata wcześniej.

— — — — — — — — — — —

Ojczyzno!
przyjdź tu, gdziem spoczął na wieki,
i u mogiły stań,
jak matka staje —

i na drewniany,
nagrobny obelisk
załóż
wianuszek niezapominajek.

— — — — — — — — — — —

...Nie od razu decyduje się Stalin. Rozumiem: trudno się zdecydować! Od jakich słów ma się zaczynać rozkaz? Czyż nie można by rozkazać Matrosowowi żyć! A Stalin chciałby tego. Chciałby go wezwać przed Najwyższą Radę i złotą gwiazdę przypiąć mu na piersi. Noc... Stalin podniósł się zza biurka. Chodzi — paląc i rozmyślając. Świta. Zorza odbiła się w oszkleniu obrazu, na którym Lenin czyta numer „Prawdy". Już jest ósmy września. Ucichła nad Wołgą bitwa. Towarzysz Stalin pragnie, abym ożył na długo, na wieki.

Zbiegają się zmarszczki u oczu — pewno już rozstrzygnął. Tak, już rozstrzygnął — zaraz rozkaz pisze: numer dwieście sześćdziesiąt dziewięć. Tak! Tak! Pisze: Wciągnąć na zawsze w stan pułku. Więc skoro ja sam nie mogę — niechaj chociaż myśl o mnie żyje bez końca, może wiecznie... Mija dzień za dniem, rok za rokiem. Skoro mi życie przedłużono, winienem prawoskrzydłowym być nadal, niewidzialnie. Odbywa służbę rocznik za rocznikiem. A jednak wszyscy imię me poznają. Mam wśród nich miejsce. W przestronnych koszarach stoi me łóżko. Odbywam znowu służbę na rozkaz towarzysza Stalina. Choć niewidzialny — jestem w szeregu. Wieczorem, podczas sprawdzania stanu, sierżant obowiązany jest przeczytać: „Matrosow!" I odpowiedzieć: — Jest. Poległ za Ojczyznę... Lecz — jest!

— — — — — — — — — — —

Nie sądźcie jednak,
że widmo jakieś ze mnie!
Jam waszą myślą,
wyrazem waszych twarzy.
Powracam jako
odblask nieśmiertelny
tych, co tłumili
ogień strzelnic wrażych.

— — — — — — — — — — —

Koszary dzisiaj odświętnie przybrane, gałęźmi moje łóżko przystrojone. Uroczyście obchodzi kompania dzień Armii Czerwonej. Wielu żołnierzy było ze mną w boju. Pamiętają: z nimi przyjaźnił się Sasza Matrosow. I jakże nadzwyczajnie śpiewał. A powietrze dziś czyste i rześkie, nad podziw biały śnieg. Automat mój wyczyszczony i nasmarowany, pokrowiec na nim jak należy opięty. Dostałem zwykły codzienny przydział. Wydano także nową parę butów. Na gwoździu wisi żołnierski hełm. To nie fantazja żadna i nie bajka. Tak jest naprawdę. Tak każe regulamin! Abym szybko w wypadku alarmu się ubrał, bym stanąć mógł na placu. Wszystko gotowe na każdą potrzebę. I miejsca także w szeregu mi nie braknie.

— — — — — — — — — — —

I słońce,
kiedy olśniewa w zenicie,
i ciszę naszych
ukochanych mogił —
wszystko, co mamy —
piersią zasłonicie,
jak ja swą piersią
zasłoniłem ongiś.
Nie daję wcale rad:
— piersią odkrytą.
Ja — w imię życia
zrobić to musiałem.
Lecz wy stworzycie
zaporę nieprzebytą
z nowego,
odkrytego w Kraju Rad
metalu.
Rudy dostarczą
uralskie kopalnie,
piece hutnicze
dniami i nocami
płoną — więc wierzę:
— Wam już nie wypadnie
wylotu lufy
zakrywać ciałami!
Teraz, gdy atom
odkryty i zbadany,
jak odpowiecie
na pytanie moje:

— czym będzie atom,
piekłem czy też rajem?
Jak żyć będziecie —
dla wiosny czy dla wojen?

— — — — — — — — — — —

Wkrótce już
wam, żywym,
zabliźnią się rany —
i nowe
Stalina
wypełnicie plany,
wstąpicie
na drogę
przez wojnę przerwaną,
ślad
na szczytach znacząc
chorągwią rozwianą.
Do gruntu
zmienicie
życie całej ziemi.
Szkłami
się zbliżycie
do gwiezdnych tajemnic.
Wojny znikną
z dziejów,
przejdą w stare mity.
Skończą się
na zawsze
tyfusy i grypy.
Czymże
dla was — lata?
Co? Że czasu przystań?
Będziecie żyć
sto lat,
i dwieście, i trzysta.
W noce
i dnie
spojrzą
oczy zawsze młode.
Według potrzeb
tworzyć
będziecie — pogodę!

Praca
nowe życie
na zgliszczach rozżarzy —
wszystkich ludzi
obejmie
nazwanie: „Towarzysz"!
Będziecie
odkrywać
ciągle nowe lądy.
Tworzeniu
nikt myśli
ni sił nie poskąpi.
I głębią
spojrzenia
i poety pracą
będziecie
wspominać
nas —
poległych za to.

— — — — — — — — — — —

Nas za kolczaste druty
wpędzał Himmler,
i ziemię
naszym nawoził
popiołem —
ale nie zginął
człowiek
i nie zginie,
utwierdzi władzę
na ziemi wyzwolonej.
We mgle okopów,
w strzelnicach i szańcach,
żyjąc i ginąc —
chciałem być człowiekiem,
Prometeuszem
pragnąłem być zawsze,
i pozostanę nim
dziś i na wieki!
I czy mi jakieś sępy
wątrobę darły,
czy tyle kul mi wpiło się
pod żebra —

ja o ludzkości szczęściu
wciąż myślałem,
pragnąłem
spojrzeń przyjacielskich ciepła.
A kiedy naszedł was
strach albo groza,
gdy przypadliście
do zmarzniętej ziemi —
ja wam mówiłem prosto:
— Trzeba! Można!
i wyście pełzli
śladami moimi.
Wspominaliście w szturmach
moje imię,
i w zawieruchę
(nie kryjecie tego)
moje wam myśli
do głowy przychodziły,
myśli
rozsiane razem z krwią
na śniegu.
Tak więc — ja żyję.
Wznoszę ku wam głowę,
znajduję życie
w poetyckiej strofie.
I pod sztandary
zgłaszam się
pułkowe,
ja,
Sasza z Ufy,
prosty radziecki chłopiec.

Z rosyjskiego przełożył *Adam Włodek*

STEFAN FLUKOWSKI

WIECZÓR W MICHAJŁOWSKOJE

SZTUKA W 1 AKCIE

Pokój dworu Puszkinów w Michajłowskoje. Wczesny mrok. Okna, drzwi — wszystko pootwierane. Z daleka dochodzi śpiew, gdzieś we wsi ludzie zebrani po pracy śpiewają pieśni, bardzo kunsztownie, na głosy. W jednym z okien pojawia się jakaś głowa, potem cała postać, w mroku bardzo dziwaczna, nadnaturalnej wielkości. Znika, po chwili pojawia się w drzwiach.

FIODOR *(zduszonym szeptem)*: Hej, jest tam kto? *(nasłuchuje, wahając się, czy wejść, wreszcie wsuwa się ostrożnie do pokoju i zagląda we wszystkie kąty, macając rękami)* Nie ma nikogo? *(ciągle w ruchu, natrafia na stół zastawiony jadłem)* Co to? O, wieczerza! *(słychać, jak zaczyna łapczywie jeść, widać, jak przechyla dzbanek z płynem — pije; ciężko dyszy, parska z zadowolenia; słychać tętent konia coraz to bliższy; zabiera resztę jadła ze stołu i wymyka się, ginie w mroku za oknem w sadzie; od wsi wciąż dochodzi śpiew; tętent urywa się przed domem)*

ARINA *(pojawia się na progu niosąc światło; zatrzymuje się w drzwiach, podnosi światło w górę)*: No chodź, Sasza, czekam na panicza.

PUSZKIN *(za drzwiami)*: Idę, już idę.

ARINA *(posuwa się w głąb pokoju, wciąż oświecając drzwi)*: Cóż tam się stało?

PUSZKIN: Zaraz, zaraz.

ARINA: Może poświecić?

PUSZKIN: Nie, nie trzeba. *(staje w drzwiach)*

ARINA *(stawiając światło na stole)*: A to co? Co to? Co się tu stało?

PUSZKIN: No?

ARINA: Ktoś tu był. O, widzisz, Sasza; naszykowałam dla panicza świeżych bułeczek, dzbanuszek maślanki i...

PUSZKIN *(podchodząc bliżej)*: I co?

ARINA *(rozżalona)*: I ktoś zjadł, maślankę wypił.

PUSZKIN: Pewnie kot. Któż tak zostawia jedzenie...

ARINA: Ładny kot, chyba że na dwóch nogach. Jeszcze tak dobrze na świecie nie jest, żeby koty wypijały ślicznie maślankę z dzbanuszków. Kot, ale taki na dwóch nogach, po prostu złodziej.

PUSZKIN: A jak mu się jeść chciało, temu kotowi na dwóch nogach?...

ARINA *(z oburzeniem)*: Po prostu złodziej, i to jakiś obcy. Swój by tego nie zrobił...

PUSZKIN *(machinalnie)*: Swój by tego nie zrobił...

ARINA*(już przy oknie, patrząc w ciemny sad)*: Nikogo nie widać. Kto on taki? *(powraca na środek pokoju)* Sasza, tu ktoś był i zjadł paniczowi wieczerzę.

PUSZKIN: Nie jestem głodny.

ARINA: Jadł już co panicz?

PUSZKIN *(wymijająco)*: Tak... Coś nie coś.

ARINA: W Trigorskim?

PUSZKIN: Byłem i tam.

ARINA: E, nie jadł panicz nic. Od razu poznałam.

PUSZKIN: Kiedy mi się nie chce.

ARINA: Smutny czegoś mój gołąbek...

PUSZKIN: Jeździłem dziś dużo. Zrobiłem chyba z dziesięć mil.

ARINA: I za czym to tak jeździłeś cały boży dzień? Konia szkoda.

PUSZKIN: Goniłem za chwilką radości. Idzie jesień i chociaż piękna, ale tęskno. Już trzecia jesień tutaj, w Michajłowskoje, rozpoczęty trzeci rok na tym pustkowiu. A ile już lat na wygnaniu! *(nasłuchuje)* Ludzie śpiewają też niewesoło. *(dłuższa pauza)* Zresztą z czego mają się cieszyć: z ucisku w jakim żyją, z którego dziś nie ma dla nich żadnego wyjścia?

ARINA *(z niepokojem)*: Ot, powiada panicz byle co. Trudno...

PUSZKIN: Jakie ich życie? Każdy pierwszy lepszy, jeśli tylko do pańskiego stanu należy, może z nimi robić, co mu się żywnie podoba: sprzedać, kupować, gonić do nieludzkiej pracy, wykorzystywać dla siebie piękno dziewczyn, zręczność i siłę chłopców. A, pomyśl tylko, nianiu, ile w tym ludzie skarbów...

ARINA *(oglądając się na okna, niespokojnie)*: Dosyć, dosyć, Saszeńka.

PUSZKIN: Ty sama wiesz najlepiej, że mówię prawdę, że znam swój lud. A któż, jak nie ty, przynosił mi odzienie mużyckie, żebym wędrował niepoznany po wsiach, po jarmarkach. Napatrzyłem się, nasłuchałem niemało. Ile bogactw nazbierałem: uczynków, słów, pieśni, obyczajów. Lud...

ARINA *(znów rozglądając się, zaniepokojona, mówi demonstracyjnie głośno)*: Jakby się Sasza ożenił, to by najlepiej zrobił. Dla młodego człowieka, co ma już swoje lata, niedobra taka samotność. Ile to już paniczowi mija w tym roku, dwadzieścia sześć, czy siedem?

PUSZKIN: Niestety, dwadzieścia siedem.

ARINA: No, widzisz, dwadzieścia siedem... Mój Boże, jak to zleciało. Ani się człowiek obejrzał.

PUSZKIN *(po chwili milczenia)*: Będę dziś w nocy pracował.

ARINA: Trzeba coś zjeść. *(spoglądając na zastawę, ciszej)* Ale kto to mógł

być? *(znowu z niepokojem)* Sasza, to doprawdy rzecz nie do wiary: tu był jakiś obcy.

PUSZKIN: Widać głodny, zjadł i poszedł sobie precz... Niech mu będzie na zdrowie.

ARINA: A może się tu gdzie czai? Wczoraj miałam niedobry sen. Śniło mi się...

PUSZKIN: Siadaj, nianiu, przestań się kłopotać. Lepiej opowiedz mi swój sen. *(nagle przyskakuje i zaczyna ją ściskać, całować)*

ARINA: Co robisz, zadusisz mnie, Sasza, puszczaj!

PUSZKIN *(ściskając ją i kręcąc w koło)*: Ach, nianiu, nianiu, moja ty kochana, moja złota, mój skarbie!

ARINA *(zdyszana)*: Saszeńka, daj spokój, bo ci bajki nie opowiem.

PUSZKIN *(sadzając ją na fotel)*: A, więc *(z przekorną radością)* — to ma być bajka.

ARINA: Nie łap starej za słówka, bądź stateczny. *(zsuwa się na brzeżek fotela)* Ot, zmęczył starą, młody niegodziwiec.

PUSZKIN: Nie taki znów młody.

ARINA: Jużbym zaczęła opowiadać, alem się zadyszała.

PUSZKIN: Niania ma na myśli moją winę?

ARINA: Ach, ty paliwodo: zamęczył, a teraz udaje, że to nie on.

PUSZKIN: Zdaje się, że niania już wypoczęła, a ja przyrzekam słuchać i będę grzeczny, i będę najwspanialszym słuchaczem na świecie. Więc co tam się niani śniło, bajdurzyło?

ARINA: Już mi wyleciał ten smutny sen ostatniej nocy, za to opowiem inny, piękniejszy.

PUSZKIN: No widzisz, nianiu.

ARINA: Tak, to był piękny sen. Śnił mi się olbrzymi dwór, pański dwór, książęcy. Mieszkał w nim dobry książę Iwan. Miał sto lat i to już od dawna.

PUSZKIN: Jak powiadasz, nianiu?

ARINA: No, że liczył sobie całe sto lat, odkąd pamięć ludzka sięgała.

PUSZKIN: Rozumiem, rozumiem teraz.

ARINA: No więc żył sobie ten dobry książę Iwan na swym dworze. A był to dwór potężny z modrzewiowych płozów, obronną palisadą i głębokim rowem chroniony. Zaś pośrodku tego dworzyszcza jeden podworzec, drugi podworzec, trzeci podworzec, i czwarty podworzec, i...

PUSZKIN: Ho, ho...

ARINA: Było takich podworców razem siedem.

PUSZKIN: Bagatela!

ARINA *(ściszając głos, poufnie)*: Na ostatnim chowało się ptactwo; a to kury, a to kaczki, a to indyki, a to gołębie, a to gęsi... Ale wszystko niezwyczajne, sztuka w sztukę.

PUSZKIN: W jaki sposób niezwyczajne?

ARINA *(tajemniczo)*: Był tam taki indor, nie przymierzając wielki jak komoda, ta, co u Nadieżdy Osipowny jeszcze w Moskwie, w jej pokoju, stała.

PUSZKIN: Taki wielki?!

ARINA: A jaki piękny. Indor jak komoda, korale miał prawdziwe, z prawdziwego koralu. A kiedy gulgotał, to po jeziorze fale szły. Cały biały. To nie był zwykły indor, ale Cud-Indor, zaczarowany syn dobrego księcia Iwana. Syn z jego pierwszego małżeństwa z piękną księżniczką Lelujką. Zaczarowany przez złego księcia Iwana, co walczył z dobrym księciem Iwanem. I był tam jeszcze Cud-Kaczor, co przyleciał z dalekich krain i miał w skrzydłach po kilka złotych piór, dziób z prawdziwej miedzi i ostrogi na nogach, bo należał do stanu rycerskiego. Nazywał się Kaczor-Bej i wodził za sobą orszak z trzydziestu złotych kaczorów i trzydziestu złotych kaczek. Na siódmym podworcu była sadzawka, wielka jak jezioro. Kaczor-Bej pływał po niej ze swoim orszakiem. Na szyi zwisał mu łańcuch, a na łańcuchu order „Wielkiej pletwy", cały z brylantów i wszystkich najpiękniejszych kamieni, jakie są na świecie. To był bardzo poważny rycerz, ten Kaczor-Bej, i bardzo go wszyscy szanowali.

PUSZKIN: I kto tam był więcej?

ARINA: O, był tam jeszcze bardzo sławny kogut.

PUSZKIN: Aaa...

ARINA: Tak, prawdziwie, Kogut-Gołobut, bardzo wyniosłe ptaszysko... Jego grzebień widać było już od młyna.

PUSZKIN: To rzeczywiście z daleka.

ARINA: Ty sobie, Saszeńka, nie kpij, bo Kogut-Gołobut był marszałkiem na siódmym podworcu dobrego księcia Iwana. I umiał, zauważ to sobie, on jeden potrafił piać. Nawet zły książę Iwan, co był zdolny do wszystkiego, czegoś podobnego nie potrafił. *(chwila milczenia)*

PUSZKIN: No i co, nianiu?... Dlaczego milczysz?

ARINA *(zakłopotana)*: E, ja tu paniczowi opowiadam, a panicz głodny. Twoje ktoś zjadł... *(znów pełna podejrzeń)*

PUSZKIN: Niech mu będzie na zdrowie, nianiu. Musisz dokończyć.

ARINA: Zaraz, tylko ci przyniosę parę bułeczek.

PUSZKIN: No, dobrze, niech będzie parę bułeczek, chociaż mi się nic a nic nie chce jeść.

ARINA: Tak się to mówi, ale jak będą, to się zje. I maślanki przyniosę.

PUSZKIN: Dobrze, i maślanki. Ale za to, że jestem taki grzeczny, dokończysz zaraz po powrocie bajkę.

ARINA *(z pustym dzbankiem, ku wyjściu)*: Tylko nie bajkę, jaką tam bajkę. Przecież powiedziałam, że to był sen.

PUSZKIN: Dobrze, nianiu, niech będzie sen.

ARINA *(już na progu)*: Ale musisz skosztować bułeczek.

PUSZKIN: To nieładnie tak wymuszać, nianiu.

ARINA *(do siebie)*: Bez kolacji... Całą noc będzie siedział i pisał... Tak bez jedzenia... *(wychodzi)*

PUSZKIN *(podbiega do okna i wygląda w ciemną noc, po chwili rozgląda się po pokoju; ruchy jego są teraz szybkie, mają w sobie coś drapieżnego; przejawia ostrożność i duże napięcie; jeszcze raz do okna, chwilę kontempluje*

gwiazdy, ogarnia go znużenie; rzuca się na fotel, leży na pozór bez czucia; powoli zaczyna mówić, jakby do siebie, fragment wiersza „Wieś")

Kocham ten ciemny sad
Z jego cienistym chłodem i kwiatami,
Tę łąkę zastawioną wonnymi stogami,
Gdzie szumi hen po krzewach ruczajów srebrny ślad.
Już zewsząd krajobrazy jak żywe mi się ścielą,
Patrzę na lazurowych jezior dwóch równiny,
Gdzie się rybaków żagle bielą.
Dalej pagórków rząd, pasiate łany,
W oddali chaty rozsypane,
Widok błądzących po podmokłych brzegach stad
I dymne szopy i skrzydlate młyny —
Dostatku, pracy wszędzie ślad.

(milknie, chwila ciszy, śpiewu już nie słychać)

MARFA *(pojawia się na progu, ostrożnie się rozgląda, dostrzega PUSZKINA, krok naprzód za próg, potyka się, chwyta za drzwi, hałas)*

PUSZKIN *(zrywa się gwałtownie)*: Kto tam, kto to?

MARFA: To ja. *(jakby się chciała cofnąć)*

PUSZKIN *(już przy niej, łapiąc za ramię)*: Ktoś ty? Co tu robisz? *(ciągnie ją ku światłu na środek pokoju)*

MARFA *(nie opiera się)*: Nic, paniczu.

PUSZKIN: Coś ty za jedna? *(zdziera jej chustkę z głowy, przypatruje się zdziwiony)* Ach, to ty, zaraz... Jak ci to na imię...

MARFA: Marfa, paniczu.

PUSZKIN *(odchodząc od niej)*: Dawno cię nie widziałem, a teraz, w dodatku po ciemku...

MARFA: Człowieka łatwo się zapomina.

PUSZKIN: Po coś tu przyszła?

MARFA: Ja... do Ariny Radionowny.

PUSZKIN: Do Ariny Radionowny, tutaj? To nie wiesz, gdzie ona mieszka? Nie z naszej wsi jesteś?

MARFA: Ja naprawdę do Ariny Radionowny, paniczu. Nie ma jej w domku.

PUSZKIN: Dopiero co tam poszła.

MARFA: Naprawdę jej tam nie ma, a tu światło.

PUSZKIN: A po co ty do Ariny Radionowny?

MARFA: Poradzić się jej.

PUSZKIN: Co ci potrzeba?

MARFA: Ona stara i mądra; jak kobieta do kobiety przyszłam do niej po radę.

PUSZKIN: A nie przychodziłaś tu już przed wieczorem?

MARFA: Nie, dziś dopiero pierwszy raz.

PUSZKIN: A mnie się zdaje, że cię tu widziałem, nawet w tym pokoju...
MARFA: Mnie, tutaj, w tej izbie?
PUSZKIN: No? *(podchodząc bliżej)* No?
MARFA: Może to jakaś inna...
PUSZKIN: Przyznaj się, byłaś głodna...
MARFA: Ja, głodna?
PUSZKIN: No?
MARFA *(patrzy na stolik)*: Głodna?... To widać ktoś wyjadł paniczowi wieczerzę?
PUSZKIN: Skąd wiesz?
MARFA: Panicz na pewno widział tu kobietę? A może to był chłop?
PUSZKIN: A jeżeli tu nie było nikogo, ani wieczerzy nagotowanej nie było i Arina dopiero poszła po wieczerzę, to co?
MARFA: Skąd ja mam wiedzieć? Przyszłam tu przed chwilą, a panicz myśli Bóg wie co.
PUSZKIN: Radbym tylko wiedzieć, po coś tu właściwie przyszła?
MARFA: Ja do Ariny, ale i z paniczem miałabym...
PUSZKIN: Ach, tak. Więc i do mnie. Czekaj no... Czy ty masz siostrę?
MARFA: Mam. Ale to ja, o której panicz myśli.
PUSZKIN: Toś ty tu we dworze służyła, czy twoja siostra?
MARFA: A jakże, służyłam tu, będzie kilka roków temu.
PUSZKIN: No i co?
MARFA: Ale mnie potem jaśnie pani nie chciała.
PUSZKIN: Nadieżda Osipowna?
MARFA: Tak.
PUSZKIN: Dlaczego?
MARFA *(zuchwale)*: Bo byłam od niej młodsza i ładniejsza.
PUSZKIN: Ach, tak... *(po chwili)* Toś ty może służyła tu także i za Murzyna, mego dziada, Osipa Abramowicza.
MARFA: Przecieżem nie taka stara. *(odwraca się urażona)*
PUSZKIN *(zamyślony)*: Prawda, jeszcześ młoda.
MARFA: Młoda, i krew we mnie młoda.
PUSZKIN *(podejrzliwie)*: Powiadasz? Aleś już chyba nie dziewczyna?
MARFA: Ja? Żeniata.
PUSZKIN: A gdzie masz męża?
MARFA: W wojsku.
PUSZKIN: Ach, tak. Toś ty żołnierka... Na swobodzie.
MARFA: Gdyby tu był, to samo bym robiła.
PUSZKIN: Zbiłby cię.
MARFA: A choćby nawet i zabił... Kiedy ja tak chcę, tak mi się podoba.
PUSZKIN *(zaskoczony)*: Tak cię rozpuścili... A nie żal ci chłopa?
MARFA: A bo to chłopu może być źle w wojsku? Do tego on stworzony, jak baba do rodzenia.
PUSZKIN: Gdzie służy?

MARFA: U cesarza.
PUSZKIN: W Petersburgu?
MARFA: Acha —
PUSZKIN: W jakim pułku?
MARFA: W Siemionowcach.
PUSZKIN: Masz męża gwardyjca...
MARFA: Bóg z nim.
PUSZKIN: I nie chcesz go? Musi być rosły chłop, urodziwy?
MARFA: Ja tam wolę panów... Za takich stu wolę jednego panicza.
PUSZKIN *(nagle stropiony, po chwili)*: Toś mi miała powiedzieć?

MARFA: Żeby panicz wiedział. Już od dawna się zbieram, żeby to paniczowi powiedzieć... Oczy wypatruję przez parę ostatnich roków, żeby tylko panicza ujrzeć: a to na koniu, a to jak błądzi po polach, a to jak w noc siedzi tu, oto, w tym pokoju, przy pisaniu...

PUSZKIN *(z ironią)*: Przyznaj się, kto ci kazał tak za mną oczy wypatrywać?
MARFA: Co też panicz... Któż mi miał kazać?
PUSZKIN: Bo ja wiem, kto — może mój ojciec, Siergiej Lwowicz, albo ojciec Jona, żandarmi... Zresztą, bo ja wiem, kto...

MARFA: Niech panicz tak nie mówi. To krzywda dla mnie. To wielka krzywda za moje serce, co tylko dla panicza bije... Za tyle lat utęsknienia.

PUSZKIN: Za tyle lat? Ile, no ile? Tyle, coś się z innymi wodziła?
MARFA: A pamięta panicz, jak raz spotkaliśmy się na tej dróżce ku jezioru? Szłam miedzą z moją siostrą, a było gorące południe... Spieka, żar... Wtedy panicz przystanął i żarty stroił, śmiał się. Obaczyłam ja wtedy, że mnie panicz wolałby od mojej siostry, i do dziś pamiętam.

PUSZKIN: Co za bajeczka?
MARFA: To nie ja winna, że tak mi życie poszło. To Siergiej Lwowicz winien... On mnie zgubił... Ale ja zawsze panicza wolałam. *(przybliża się do Puszkina, łasi koło niego)*

PUSZKIN *(odsuwa ją)*: Dziwne, że dziś akurat przyszłaś mi to powiedzieć. *(ostro)* Czego chcesz? Po coś tu przyszła?! Mów prawdę!

MARFA: Ja tylko, aby wam wszystko...
PUSZKIN: Jakby cię jakiś bies strachu tu przygnał. *(podchodzi gwałtownie do niej, zagląda w oczy)* W twoich oczach widzę podstęp i kłamstwo. *(odpycha ją)*

MARFA: O, nie mówcie tak, pa...
PUSZKIN: Milcz, i wynoś się stąd! *(ktoś porusza się za oknem; MARFA uskakuje za drzwi, słychać gonitwę po sadzie i po chwili daleki, bolesny okrzyk Marfy; kiedy PUSZKIN na okrzyk rusza ku drzwiom, w progu staje olbrzymia męska postać w narzuconym na ramiona żołnierskim szynelu).*

PUSZKIN: Ktoś ty?
FIODOR *(jest to olbrzym o jasnych jak len włosach; wchodzi, zatrzymuje*

się tuż za progiem, po chwili krok naprzód; chrapliwie, na wpół do siebie): Uciekła.

PUSZKIN: Coś ty za jeden?

FIODOR: Już ją miałem, ale mi się z rąk chybnęła.

PUSZKIN: Niby kto?

FIODOR: Marfa, moja żona.

PUSZKIN *(żywo doskakując do FIODORA)*: Toś ty mąż Marfy? Skąd tutaj? Przecież...

FIODOR: Uciekła. *(oglądając się lekko za siebie)* Sobaka, ale ją jeszcze dostanę. *(słania się)*

PUSZKIN: Siadaj, bracie, zmęczonyś...

FIODOR *(przeciągając ręką po czole)*: A nawet zmęczonym. Jakoś mnie siły teraz odeszły. Jak ją tym kamieniem trafiłem, wszystko ze mnie wyszło, wszelaka siła.

PUSZKIN *(podsuwając fotel)*: O, tutaj, siadaj, odpocznij.

FIODOR *(postępując z trudnością)*: Dzięki wam, panie, paniczu. O! *(pada na fotel bez sił)* Taka mnie niemoc zmogła, taka słabość... Wszystko odeszło z tym kamieniem... Z tym moim życiem straconym...

PUSZKIN: Znużony jesteś. Dawno w drodze?

FIODOR *(milczy)*

PUSZKIN: Może byś się czego napił? *(ogląda się za dzbankiem)* Niestety, Arina zabrała dzbanek, ale zaraz przyniesie świeżą maślankę. Zapomniałem, że tamtą wypiłem.

FIODOR: Nie tyś ją wypił, Aleksandrze Siergiejewiczu. Nie ty. Jest nas tu dwóch i coś nie coś wiemy o sobie. Maślankę ja wypiłem i bułki zjadłem. Bom był głodny. O świcie przyszedłem na brzeg lasu za wsią. Czekałem zmroku, czekałem na Marfę. I kiedy się zmroczyło, zacząłem jej szukać. Błądziłem, żeby ją spotkać. Zaszedłem tak do waszego domu. Byłem głodny, bardzo głodny... Wybaczcie, paniczu.

PUSZKIN: Ależ, bracie, zaraz dostaniesz więcej jedzenia. Arina tu wróci, przyniesie znów świeżych bułeczek i nowej maślanki.

FIODOR: Już mi się jeść nie chce, wszelka chęć mi odeszła. Co się ze mną dzieje, co się ze mną dzieje... *(zrywa się gwałtownie)* Gdzie ja jestem?!

PUSZKIN: Uspokój się, bracie. Spocznij, jesteś u mnie, w moim domu.

FIODOR: Nie, nie będę tu siedział, na tym fotelu. To nie dla chłopa siedzenie. To odbiera siły, a za mną gonią.

PUSZKIN: Tu się możesz na razie nie lękać niczego. *(bierze FIODORA w ramiona i sadza)* Tak, bracie, mamy trochę czasu.

FIODOR *(na wpół do siebie)*: Zaraz pójdę, pójdę sobie precz. Nie mam nikogo na świecie.

PUSZKIN: Czy ci czasem nie Iwan?

FIODOR: Nie, Fiodor. Memu bratu było Iwan.

PUSZKIN: Było?

FIODOR: Nie żyje.

PUSZKIN: Zmarł?

FIODOR: Zginął... W grudniu, zeszłego roku.

PUSZKIN: W grudniu?

FIODOR: Na placu senackim.

PUSZKIN: Ach, tak. W wojsku?

FIODOR: Jak i ja.

PUSZKIN: Toście byli razem?

FIODOR: Nie, on był w lejbgrenadierach, tych, co ich wyprowadzili przeciw carowi. Nasz pułk nie zdążył iść z nimi. Potem nas wyprowadzili przeciw nim. Zginął pod kartaczami. Możem ja winien jego śmierci...

PUSZKIN: Straszne... O, biedny ludzie rosyjski, skąpany we krwi bratobójczo przelanej!

FIODOR: Dali się wyciąć jak dzieci. Czekali, Bóg wie czego, potem ich wykosili kartaczami. Car wyjechał między wojsko i strach padł na ludzi.

PUSZKIN: Car, car...

FIODOR: To nie był bunt, to było męczeństwo, jakby sami chcieli ginąć.

PUSZKIN: Zginęli jak pierwsi chrześcijanie. Ale krew ich nie stracona. Prędzej czy później wyrosną z niej owoce.

FIODOR: Garść ich była, a reszta... *(macha ręką)*

PUSZKIN: A najstraszniejsze, że podobno wywiedli żołnierzy nie pojmujących o co chodzi.

FIODOR: Tak i było.

PUSZKIN: I dlatego nie mogło się udać, rozumiesz. Nie mogło się udać. Sama krzywda nie wystarczy. *(gorączkowo)* Krzywdę trzeba uświadomić. Oficerowie chcieli rewolucji słusznie, w świętej sprawie. Ale nie wiedzieli, że sami nic nie zrobią. Że nic nie zrobią bez obudzenia całego ludu. On jest bowiem istotną siłą każdego ruchu w społeczności. *(gwałtownie chodzi po pokoju, długa chwila milczenia)* Dawno już wędrujesz?

FIODOR: Będzie kawał czasu.

PUSZKIN: Dobrze, że jeszcze ciepła pora. Dużo was zbiegło?

FIODOR: Ja sam.

PUSZKIN: A tamci?

FIODOR: Pod kijami sobie pochodzili...

PUSZKIN *(z rozpaczą)*: Zawsze to samo! Wciąż ta sama męka! Ciągle ta jedna wielka kaźń.

FIODOR: Spacerowali pod pałkami, aż się przespacerowali... Na tamten świat. Ja nie głupi. Uciekłem. Wyłamałem nocą kraty i uciekłem. Nie głupim pleców nastawiać na jatki. Jeszczem wrócił i zadusiłem feldfebla, łotra, jakiego świat nie widział.

PUSZKIN: Toś zuch, Fiodor. Jesteś człowiekiem honoru, bo nie pozwolisz się krzywdzić.

FIODOR: Ja tam nie wiem, jaki jestem, ale się sponiewierać nie dam. A to, com pozwolił z siebie robić przez tych parę lat służby, wystarczy. Pokazałem im, jak się za to płaci. Przeklęte psy!

PUSZKIN: Jesteś silny podwójnie, bo świadomy. Takim powinien być i będzie każdy chłop rosyjski.

FIODOR: Powiadacie, panie, każdy chłop. Może i tak, ale jeszcze nas mało. Naród ciemny, naród bojaźliwy, naród uległy. A tu trzeba się nie bać i rozumieć, i bić, bić ile wlezie. Inaczej nie zrozumieją te ścierwa w mundurach złotem haftowanych. To nie ludzie. W ich piersiach ani serca, ani duszy. Chłop dla nich to mniej od robaka.

PUSZKIN *(do siebie)*: To mówi lud...

FIODOR: Wszystko zdepcą, zatracą, sponiewierają. Ech, Aleksandrze Siergiejewiczu.

PUSZKIN: Splugawią.

FIODOR: Z Marfą moją co zrobili? Kiedy ją brałem za żonę, świata za mną nie widziała. A potem radowała się, że w sołdaty idę. Że nie będę jej śmierdział. Ot, co zrobili.

PUSZKIN: Wiem. Siergiej Lwowicz, mój ojciec, ukrzywdził cię straszliwie. I mnie nie mniej...

FIODOR: Przyszła tu do was, Aleksandrze Siergiejewiczu, bo czuła, że jestem blisko, i że musi zapłacić za wszystko. Wami chciała się zasłonić. Żebyście wy zginęli w jej miejsce. Ale musi zapłacić za wszystko moje, a jeszcze i za to. Nie odejdę stąd tak za darmo.

PUSZKIN: Byłaby zdolna do takiej podłości?

FIODOR: A jakżeby inaczej. Za jej sprawą wzięli mnie w sołdaty. Wyście, paniczu, wyczuli jej zdradę, jakeście z nią rozmawiali.

PUSZKIN: Jam ci najserdeczniejszy druh.

FIODOR: Nie wiecie, Aleksandrze Siergiejewiczu, jak was dobrze znam.

PUSZKIN: Skądże możesz mnie znać, dobrze znać... Bywałem tu w Michajłowskoje po ukończeniu liceum, ale to kawał czasu, będzie blisko dziesięć lat. Pamiętam twego brata Iwana, do któregoś ogromnie podobny. Jeździłem...

FIODOR: Jeździł wtedy panicz konno, śmiał się i dokazywał, ot jak każdy panicz na świecie. Ale dopiero w gwardii dowiedziałem się, kim jest nasz Aleksander Siergiejewicz Puszkin.

PUSZKIN: W gwardii, powiadasz?

FIODOR: Tam młodzi oficerowie, ci lepsi, bez końca powtarzają te wasze pieśni.

PUSZKIN: Aż tak?

FIODOR: Piękne pieśni, gadane pieśni.

PUSZKIN: Piękne, powiadasz?

FIODOR: Jeszcze i jak. Albo my rosyjscy chłopi nie czujemy pieśni? Albo tu u nas w Michajłowskoje nie potrafią pięknie śpiewać i słowa pieśni składać...

PUSZKIN: Mógłbym ci wiele z nich zaśpiewać, powtórzyć słowo w słowo.

FIODOR *(wzruszony)*: Mieliśmy w naszej rocie jednego porucznika, czwarta rota siemionowskiego pułku lejbgwardii. Nazywał się...

PUSZKIN: Nazywał się?

FIODOR *(po chwili)*: Skazany na wieczną katorgę z położeniem głowy na pień katowski.

PUSZKIN *(gorączkowo)*: Nazywał się?

FIODOR *(po chwili)*: Święte jego imię i może lepiej go nie wypowiadać... Bywało, mieliśmy chwilę swobody, zebrał nas w gromadkę, mówił różne wiersze, opowiadał. Godzinami mógł opowiadać, ale ilekroć mówił wasze pieśni, Aleksandrze Siergiejewiczu, te, któreście sami napisali, to powtarzał: „Pamiętajcie, to Puszkin. Puszkin to napisał". I za każdym razem na zakończenie lubił powtarzać ten wiersz:

I dziś, o cary, wiedzcie, że
Ni gniew, ni łaska, ni szaleństwo,
Ni krew katowni, ani msze
Nie zabezpieczą was przed zemstą.*)

To jest z waszego, tego co nazywa się najpiękniej.

PUSZKIN: Mówisz — najpiękniej?

FIODOR: Bo się nazywa „Wolność...

PUSZKIN *(głęboko poruszony odchodzi do okna)*.

FIODOR *(po chwili milczenia)*: On był bardzo dobry dla nas, nasz porucznik. Mówił zawsze: „Wy jesteście ludzie tacy jak i my", a przecież to był syn starego, bojarskiego rodu. „Służba, to co innego, powiadał, honor żołnierski, ale człowiekiem jest każdy: i chłop, i hrabia, i żołnierz. Wszyscy jesteśmy ludźmi. Bez was, bez ludu, nigdy w Rosji lepiej nie będzie. Do was należą nowe, przyszłe czasy". I raz po takim dobrym słowie powiedział nam wasz, Aleksandrze Siergiejewiczu, śpiew o wsi. Potem objaśnił, że to o Michajłowskom, co leży w pskowskiej gubernii. I zapytał się, czy może jest który z tamtych stron.

PUSZKIN: Powiedziałeś?

FIODOR: Wstydziłem się wtedy.

PUSZKIN: Czegoś się wstydził?

FIODOR: Później powiedziałem. I że nawet z samego Michajłowskoje, i że nieraz widziałem na własne oczy Aleksandra Siergiejewicza. Od tej pory porucznik mnie lepiej jeszcze polubił. I więcej przestawał z nami, a nawet nieraz żołnierzom z książek poczytał. Ciągle powtarzał, że bez ludu nic się nie da dobrego zrobić.

PUSZKIN: Miał rację, bracie. Miał świętą rację. Kiedym był na wygnaniu w Kiszyniowie, tom się zaprzyjaźnił z generałem Michałem Orłowem. Dowodził on tam dywizją. Ten Orłow też stawał przeciw carowi. W jego sztabie i w podległych mu oddziałach wszyscy oficerowie byli za nim, a niektórzy z nich byli prawdziwymi synami rewolucji. Chcieli nawet brać do spisku i żołnierzy.

---

*) Przekład J. Tuwima.

FIODOR: O, to właśnie. Tego było trzeba!

PUSZKIN: Sam to rozumiesz, ale takich było niewielu. Bo nawet szlachta postępowa, przeciw despocie w obronie ludu występująca, niewiele ludowi wyznaczała miejsca w przyszłym ustroju. Tu się kryła cała słabość spiskowych — nie uznawali tej siły socjalnej, jaką jest lud. Garstka oficerów przeciw carowi, chociażby i najszlachetniejszych, to tuman pyłu oderwany od ziemi i wiatrem niesiony.

FIODOR: To podobne z tym, co nam powiadał nasz porucznik. Wtedym go nie dość pojmował, ale grudzień mnie nauczył. Krew uczy więcej niż krzywda, krzywda więcej niż słowo.

PUSZKIN: Ale słowo wie i o krwi, i o krzywdzie, wie wszystko.

FIODOR: Amen.

PUSZKIN *(po chwili milczenia)*: Cały dzień dziś o tym myślałem. Może twoja bliska obecność tutaj... Cały dzień o krzywdzie i o krwi. I żeby znaleźć radę na ten nikczemny stan dzisiejszej społeczności. *(przechadza się gwałtownie, milcząc)* Konia zajeździłem, sam się znużyłem. Od czasu ich śmierci miejsca sobie znaleźć nie mogę. Pięć szubienic... Nie mogę, nie mogę...

FIODOR: Nie oni ostatni, już za nimi poszli Iwan Kuzmicz, Ostafiej Kozłow, Trofim Łopuchow i inni, wszyscy żołnierze czwartej roty siemionowskiego pułku gwardii, każdy skazany na sześć tysięcy kijów za bunt.

PUSZKIN: Wybacz mi. Może istotnie tych pięć szubienic jest tylko drobnym wydarzeniem w łańcuchu narastającej w Rosji rewolucji.

FIODOR *(miękko)*: Takiś sam jest, jak i twoje pieśni.

PUSZKIN: Powiadasz? Widzisz, mnie przypadł los przyjaźniejszy. Jeszcze żyję, jeszcze mogę pognać swobodnie przez pola rodzinne, nacieszyć się słońcem, zielenią drzew, dojrzałością jagód, tą najwspanialszą rosyjską jesienią. Widzisz, Fiodor, jeszczem żyw, choć też na wygnaniu i w wielkiej samotności.

FIODOR: Tsss... Tsss... Ktoś idzie.

PUSZKIN *(nasłuchuje chwilkę)*: To niania, Arina, poznaję po chodzie.

FIODOR *(opada w fotel)*: Ach, tak.

PUSZKIN: To dobrze, że tu idzie. Przyniesie nam coś do zjedzenia. Trzeba będzie z nią się naradzić.

ARINA *(wchodzi z dzbankiem i jedzeniem)*: Takem się długo, Saszeńka, grze... *(spostrzega FIODORA)* A to kto znowu, Sasza?

PUSZKIN: Nie poznajesz, nianiu? Przecież to swój człowiek.

ARINA: Swój człowiek?

FIODOR: Ja tutejszy, Arino Radionowno. Powróciłem.

ARINA: Zaraz, czekaj, synku... O, już sobie przypominam: tyś Fiodor Grigoriewicz, z tych, co za cerkwią siedzą.

FIODOR: Trafiliście, matko.

ARINA: Masz brata Iwana, *(zakłopotana)* wiem, nie żyje. *(po chwili)* Obaj bracia z dwiema siostrami się pożeniliście, wiem już, wiem. *(do Puszkina)* Ale skąd on się tu wziął? Przecież w wojsku służy...

PUSZKIN: Był bunt w jego pułku. Zabił feldfebla i musiał uciekać.

ARINA: O, mój Boże miłosierny, co za nieszczęście! *(niespokojnie spogląda ku oknu)* Okna trzymacie otwarte, a już chłód. *(zamyka okna)* Obaj bez głowy — a to nie może was kto wypatrzeć!

PUSZKIN: Niania zaraz takie myśli ..

ARINA: Co dopiero wyszła ode mnie Marfa. Przez nią to, niecnotę, tak się opóźniłam z jedzeniem. Panicz pewnie głodny, a ty, Fiodor, wilka byś zjadł, biedaku.

FIODOR: Nie kłopoczcie się, matko, już sobie poradziłem.

ARINA: A, toś ty zjadł paniczowi kolację. Saszenka dobrze powiadał, że to ktoś głodny. Biedaku, co to dla ciebie znaczy.

PUSZKIN *(wesoło)*: No, widzisz, Fiodor, udało się. Niania ci głowy nie urwie.

ARINA: A tyś co myślał, Sasza, że takiemu biedakowi pożałuję? *(do Fiodora)* Ale ta twoja Marfa znikczemniała. Ty się jej na oczy nie pokazuj, bo cię wyda. W niej wszystko złe mieszka.

FIODOR *(głucho)*: Tak. Ona wszystko może...

PUSZKIN: Myślę, nianiu, że musimy się teraz zastanowić...

ARINA: Czekaj, Sasza. *(do Fiodora)* Na, Fiodor, napij się jeszcze maślanki... A tu bułeczka, świeża, samam ją dziś piekła.

FIODOR: Dzięki wam, matko, jeść na razie nie będę. Napić się, napiję... Pragnienie pali. *(przechyla dzbanek i wolno pije)* Ech! *(obciera wąs)*

ARINA: Co, dobra? Świeżutka? Krowy mają tu dobrą paszę, to i mleko wonne a tłuste...

FIODOR: Łąki, krowy w Michajłowskoje... *(gwałtownie)* A, wiecie, matko, że muszę stąd precz, na zawsze —

PUSZKIN: Właśnie, nianiu. Musimy coś pomyśleć. Trzeba Fiodora przebrać i jedzenia na drogę przysposobić. O pieniądze się postaram.

ARINA: A skąd ty weźmiesz, kiedy sam nie masz.

PUSZKIN *(nerwowo)*: Nie niani rzecz. Sprawy pieniężne należą do mnie. Dziś zresztą dostałem przesyłkę za wiersze z Petersburga. Niewiele tego, ale zawsze coś. Resztę się dopożyczy.

FIODOR: Bóg zapłać, paniczu. Pieniędzy od was nie wezmę. Czas mi w drogę.

ARINA: Głupstwa mówisz, Fiodor. Jak panicz powiada, że możesz jeszcze zostać, to nie masz nic do gadania.

PUSZKIN *(szybko chodzi, podniecony)*: Wydaje mi się, Fiodor, że musisz tu na razie pozostać. Chociażby dzień, dwa. Odpocząć, sił nabrać, a nam dać czas do obmyślenia pomocy. Może się udać, że cię dobry kawał podwieziemy.

ARINA: O, właśnie.

PUSZKIN: Marfy, myślę, na razie nie masz się co obawiać. Ponieważ mogła nas tu śledzić, udamy, żeś poszedł stąd precz. Dawno wyszła od niani?

ARINA: Tylko co. Nie mogła się ruszyć, bo ją kolka chwyciła. Jęczała i narzekała ogromnie

FIODOR *(przez zęby)*: Suka.

PUSZKIN: I co? Przeszło jej?

ARINA: Gdzie tam, ledwo się powlokła, chociaż siedziała, wodę piła...

PUSZKIN: No więc tym bardziej nie ma obawy, żeby podglądała. Uścielesz, nianiu, na strychu i tam Fiodora skryjemy. A jutro uradzimy, co dalej.

ARINA: No to idę, boś zmęczony, biedaku.

FIODOR: Bóg wam zapłać, matko.

PUSZKIN: I zaraz wracaj, nianiu.

ARINA *(wychodząc)*: Dobrze, Saszeńka, dobrze.

PUSZKIN: Arina wszystko załatwi, niebawem będziesz mógł, bracie, wypocząć. Przydałoby się, żebyś mógł tu pozostać dłużej, sił nabrać...

FIODOR: Ogromnie dobrzy dla mnie, Aleksandrze Siergiejewiczu.

PUSZKIN: Ot, zwykle zrozumienie położenia drugiego człowieka. Zresztą mam zaprawę. Od najmłodszych lat, jeszcze kiedym był w liceum, poznałem, co to nadzór, co to donosicielstwo, latające oko szpiega, jego podstępne słowo.

FIODOR: U nas w pułku tego robactwa też nie brakowało.

PUSZKIN: I po dzień dzisiejszy nic się nie zmieniło. Z każdym rokiem gorzej, z każdym rokiem srożej. Czy wiesz, że do mnie przydzielono rodzonego ojca za szpiega...

FIODOR: Ba, Siergiej Lwowicz...

PUSZKIN: A dla pewności dodano mu ihumena światogorskiego klasztoru, ojca Jone. O, bracie widzisz, jacyśmy równi w niedoli!

FIODOR: Po grudniu was się nie czepiali, Aleksandrze Siergiejewiczu?

PUSZKIN: Nasyłali tu pełno szpiegów, jeden szczególnie długo się tu kręcił. Musiał mieć osobiste zlecenie kancelarii. Ale się odczepił i jakoś dotąd nic.

FIODOR: Będą nowi.

PUSZKIN: W każdej chwili spodziewam się czegoś. Do procesu, myślałem, że mnie wezmą do śledztwa. Kiedy się skończył, *(głęboko przygnębiony)* nie wiedziałem co, ale byłem pewny, że coś się za tym czai. Tylko zza którego drzewa ryś wyskoczy... *(zadumany oparł się o framugę okna; chwila ciszy, zegar z kukułką wydzwania późną godzinę)* Siedzę tu w tej samotni i — bywa — nikogo z przyjaciół nie widzę. Lata płyną, rok za rokiem. I coraz więcej tych, którzy byli: i żołnierze twojego siemionowskiego pułku, co sześć lat temu zginęli za bunt przeciw okrucieństwom dowódcy, i chłopi, co powstali przeciw panom, i tych pięciu zawisłych na pięciu szubienicach, pięciu pomnikach chwały, pomnikach zemsty, pomnikach przekleństwa. Bestużew-Riumin, Rylejew, Kachowski, Murawiew, no i Pestel. A przecież oni nie więksi od tych, co jak twój brat, Iwan, polegli od kul braci na placu Senackim.

FIODOR: Czternastego grudnia, pamiętam, rano, mieliśmy przysięgać na wierność nowemu carowi... Nie wiedziano jeszcze któremu, Mikołajowi czy Konstantemu. Chodziły różne słuchy. Kaprale męczyli ludzi, feldfeble bili kijami, sądny dzień. Spodziewano się przyjazdu cara.

PUSZKIN: Przyjechał?

FIODOR: Nie przyjechał, przysięgaliśmy bez niego. Ale nic się nie kleiło, bo oficerowie myśleli o czym innym.

PUSZKIN: No, pewnie.

FIODOR *(z dumą i pasją)*: Ale i pośród żołnierzy byli tacy.

PUSZKIN: Byliście za Konstantym?

FIODOR: Niby tak, chociaż on taki sam jak Mikołaj.

PUSZKIN: Widzisz bracie, że my nie potrafimy jeszcze myśleć o Rosji bez takiego cara. A właśnie tego trzeba się nauczyć. Rosja i car to dwie zupełnie różne sprawy. Nie może być cara bez Rosji, ale Rosja bez cara może by się ostała, bo Rosja to lud, rozumiesz?!

FIODOR: Sprawiedliwie.

PUSZKIN: No i jak dalej było tego dnia?

FIODOR: A tu różne wieści. Raz tak, raz tak. Nareszcie powiadają, że inne pułki wystąpiły na plac przeciw carowi. Zrobił się sądny dzień. Nas też po niejakim czasie wyprowadzono przeciw nim, ale obstawiono, bo wiedzieli, żeśmy niepewni.

PUSZKIN: Ba, wy, cała Rosja niepewna. *(ogromnie podniecony)*

FIODOR: I tak staliśmy naprzeciw siebie, bardzo długo. A tamci nic. I my też nic. Zamiast roboty — ciągle radzili. Godzina za godziną biegła...

PUSZKIN: I nie było nikogo, kto by...

FIODOR: A było ich trzy pułki, moskiewski pułk pod Bestużewem, lejb-grenadierzy, którzy — choć złożyli przysięgę tego ranka — wyszli przeciw carowi, i marynarze gwardii. A reszta wojska to tylko-tylko, a poszłaby za nimi.

PUSZKIN: Taka siła... Wszystko... *(chwila milczenia)*

FIODOR: Potem przyjechał car i kartaczami po nich.

PUSZKIN: Potworne.

FIODOR: Potem byłem przy egzekucji, teraz w lipcu —

PUSZKIN: Czternastego lipca... Co za szatański pomysł. W dzień zdobycia Bastylii przez francuski lud... Więc widziałeś?

FIODOR: Jak tu jestem. Przed tym, jeszcze o świcie, poprowadzono nas, byśmy patrzyli na hańbę skazanych. Wyprowadzono ich ubranych w paradne stroje, zdzierano epolety i mundury, palono je. Łamano im szpady nad głowami i odziewano w katorżnicze łachmany. A potem wieszano tamtych pięciu. Najpierw miała być przytomna temu reszta skazanych, ale nie wiem dlaczego cofnięto ich na powrót do fortecy.

PUSZKIN: Tchórze!

FIODOR: Z tym wieszaniem nie poszło tak gładko. Dwóch skończyło od razu, ale reszta, ci trzej, kiedy się pod nimi podłoga zapadła, urwali się.

PUSZKIN: Okropne.

FIODOR: I wpadli w to rusztowanie, pod pomost. Więc dalej ich wyciągać, potłuczonych, półprzytomnych...

PUSZKIN: Nie do wiary.

FIODOR: Wyciągnięto ich, nawet coś tam mówili. A my nic, stoimy jak kamienie, jak głazy. Była komenda i tak stoimy. Rzucam okiem na prawo, a ten, co obok mnie, biały jak świeżo oheblowana lipowa deska. To ja w lewo. Ten drugi to samo. Tylko się leciutko chwieją, jakby wietrzyk ich kolebał,

a chłopy nie byle jakie, nie gorsze ode mnie. Tamtych znów wieszają. Myślicie, Aleksandrze Siergiejewiczu, że to koniec?

PUSZKIN *(zduszonym głosem)*: No?

FIODOR: Podłoga się regulaminowo zapada i znów się tam któryś urywa.

PUSZKIN *(obraca się w miejscu i zaczyna szybko biegać)*

FIODOR: Rzęzili jeszcze, nawet jak ich na wóz ładowano. A w parę tygodni później zrobiliśmy bunt i tego feldfebla, takiego syna, tymi rękami... *(chrapliwie)* Tamci się dali... Pod kije... Sześć tysięcy kijów... a mnie dwanaście... Uciekłem... Przyszedłem tu za tą dziewką, żeby ją jeszcze raz zobaczyć...

PUSZKIN *(półprzytomny)*: Przyszedłeś, bracie, tak...

FIODOR *(z nagłym spokojem)*: Ale to nieważne... Marfa... To mnie odeszło. Niech sobie żyje po swojemu.

PUSZKIN *(wciąż gwałtownie chodząc)*: Tak, to mało znaczy.

FIODOR: Nic nie znaczy, Aleksandrze Siergiejewiczu. To, na co oczy moje patrzyły w ostatnich miesiącach i co od was tu dziś usłyszałem, to znaczy. Za to warto ginąć, dla tego żyć. Bez waszych słów, bez waszego pomyślenia nie rozumiałem nawet tego, co sam robiłem. Nigdy bym nie pojął, ani buntów sołdackich, ani buntów chłopskich, ani tych pięciu szubienic, ani tego, czym jest lud rosyjski. A wy o tym wszystkim mówicie tak po swojemu, że się chce żyć człowiekowi i bić o to. Nie dziwno mi teraz, że tak kochają was i te wasze pieśni, coście napisali.

ARINA *(wchodząc)*: No, Fiodor, za mną, chodź syneczku. Nie ma co tu siedzieć po nocy. Zostawmy panicza w spokoju, on też utrudzony. A i ty musisz dobrze wypocząć, biedaku.

PUSZKIN: Tak, Fiodor, tak, bracie.

ARINA: Chodź, gołąbku, chodź. Uścieliłam ci posłanie w takim schowaniu, że cię nikt nie znajdzie, choćby z gubernii przyjechali. Trzeba ostrożność zachować.

FIODOR: Dziękuję wam, matko.

ARINA: Możesz spać spokojnie, ja stara, wiem, co trzeba.

PUSZKIN: Na wszelki wypadek bierz pieniądze, Fiodor.

FIODOR: Zostawcie, Aleksandrze Siergiejewiczu.

PUSZKIN: Bierz, jak od rodzonej matki. Lepiej zaraz, bo nic nie wiadomo. To ci się zawsze przyda. A jutro pomyślimy dalej.

FIODOR: Jakże wam za wszystko dziękować —

PUSZKIN *(ściskając go)*: To ja tobie, bracie mój i przyjacielu. *(całując go)* Och, ty wspaniały chłopie — *(ściska go)*

ARINA: No dosyć już, puść go, Saszeńka. *(biorąc FIODORA za rękę)* Chodź, syneczku, chodź. *(wychodzą)*

PUSZKIN *(sam, patrząc za znikającym FIODOREM i ARINĄ)*: O, ty wspaniały ludzie rosyjski, tak biedny, tak sponiewierany, a tak bogaty we wszystkie cnoty człowieczeństwa. Jakże cię wyrazić? Jak zamknąć w poezji całe twoje piękno, twoje umiłowanie wolności, poczucie sprawiedliwości, szacunek dla drugiego człowieka... Jak to wyrazić, jak to powiedzieć?! *(dobie-*

ga do stolika, trwa podparty na rękach; długa cisza; nagle gorączkowo sięga do szuflady, szuka w rękopisach, znajduje, siada na krześle, przybliża świecę, podpiera się rękami, czyta, po chwili porzuca, opada w fotel, przymyka oczy, po bardzo długiej chwili ciszy mówi:

Zobaczęż kiedy, mili, ten lud uwolniony,
Skinieniem carskim spadłe okrutne kajdany
I nad ojczyzną mą wolności oświeconej
Czy wzejdzie wreszcie cud zorzy oczekiwanej?

popada w zamyślenie; głucha cisza, głos dalekich dzwonków końskiego zaprzęgu; gwałtownie zbliżający się tętent koni; pojazd dopadł ganku, głosy, w tym głos ARINY; PUSZKIN wciąż nieruchomy przy biurku, twarz pełna napięcia, słucha; kroki, brzęk ostróg, brzęk dzwonków potrząsanych przez konie)

ARINA *(za drzwiami)*: Tędy, panie.

OFICER *(wpada do pokoju w podróżnym płaszczu, okryty kurzem)*

PUSZKIN *(zrywa się od biurka)*

OFICER: Aleksander Siergiejewicz Puszkin?

PUSZKIN: To ja.

OFICER: Od jego wysokości generał gubernatora barona von Aderkasa pismo. *(podaje list)*

PUSZKIN *(czyta, skończył)*: Więc mam jechać natychmiast.

OFICER: Tak jest. Z rozkazu najmiłościwszego pana naszego, cara Mikołaja I-go, ma pan niezwłocznie stawić się w Moskwie przed jego obliczem. Jedziemy. Już!!

PUSZKIN: Nianiu, przygotuj...

OFICER: Ani słowa. Proszę za mną.

ARINA *(narzuca płaszcz na ramiona wychodzącego PUSZKINA)*

(kurtyna)

JAN KOTT

WIELKI PREKURSOR REALIZMU*)

„Moi rodzice zostawili po sobie syna, którego nazywają Dionizy Filozof: ja nim jestem".

„Filozof jest maszyną ludzką jak każdy człowiek, ale jest to maszyna, która dzięki swej mechanicznej konstytucji zastanawia się nad swymi ruchami..." „Jest to zegar, który czasami sam się nakręca".

(Z *Wielkiej Encyklopedii;* przypisywane Diderotowi).

Diderot pozostał najbardziej pasjonującym pisarzem francuskiego Oświecenia. Czego się tylko tknął, stawało się żywe, twórcze, oburzające; wywoływało skandal obyczajowy, polityczny, naukowy; budziło wrzenie intelektualne. To przecież Diderot zrobił „Encyklopedię". Wymusił ją na filozofach i uczonych, wywalczył od drukarzy i wydawców, którzy lękali się zarówno niepowodzeń finansowych jak i kryminału za kontynuowanie tak groźnego wydawnictwa. Pomysł był rzeczywiście szalony: dzieło miało zawierać całość współczesnej wiedzy, podanej w sposób dostępny dla ludzi umiejących myśleć. I do tego jeszcze barwne plansze obrazujące rozwój sztuki rzemiosł.

Te obrazki były tylko pozornie niewinne. Kartezjanizm był metodą myślenia. Ale co innego jest rozprawiać o ruchu gwiazd, naturze ludzkiej i prawidłach postępowania naukowego, a co innego o podatkach, przywilejach, religii, moralności i władzy królewskiej. To była właśnie rewolucja umysłowa. Zaczęto w sposób naukowy badać istniejące urządzenia społeczne, zastanawiać się nad przyczyną nierówności stanów, nad źródłem władzy i przywilejów. I do tego właśnie były potrzebne obrazki pokazujące jak pracują ludzie, jak się wytwarza towary, jakie postępy uczyniła technika. To była wielka przemiana stylu myślenia: pierwszy tryumf mieszczańskiego empiryzmu.

Diderot był wielkim wychowawcą mieszczaństwa w przeddzień ostatecznej walki z feudalizmem. Działalność jego objęła wszystkie gatunki sztuki, filozofię i naukę; był moralistą, ideologiem, wspaniałym popularyzatorem nowego przyrodoznawstwa, teoretykiem malarstwa i muzyki, literatury i dramaturgii.

*) Rozdział z książki „Szkoła klasyków", która ukaże się nakładem Sp. Wyd. „Czytelnik".

Obok La Mettriego i barona Holbacha był jednym z najkonsekwentniejszych, najbardziej twórczych materialistów swojego wieku. „Spójrz na to jajo — pisał w „Dialogach filozoficznych" — za jego pomocą obalić można wszystkie szkoły teologii i wszystkie świątynie na ziemi". Do swojej przyjaciółki Zofii Volland pisał Diderot o tych „Dialogach", że niesposób być jednocześnie tak głębokim i tak szalonym. I rzeczywiście, czegoż w nich nie znajdujemy? Poświęcone są sprawie jedności świata martwego i ożywionego, pochodzeniu życia, mechanizmowi czucia i myślenia. Przynoszą krytykę sensualizmu, pierwsze pomysły teorii ewolucji i doboru naturalnego. Obserwować w nich możemy na gorąco rodzenie się myśli, która z pierwszych zdobyczy nauk przyrodniczych buduje nowy rewolucyjny pogląd na świat, wyprzedza doświadczenia, buduje najśmielsze hipotezy. Jest coś głęboko wzruszającego i porywającego w tym, jednym z najpiękniejszych, dokumencie ludzkiej myśli, odważnej i twórczej.

Kartezjusz zwierzęta pojmował jako maszyny. Wynikało to z jego mechanistycznej koncepcji przyrody. Wielką zasługą Locke'a było — bardzo zresztą ostrożne — postawienie hipotezy, że Bóg mógł także materię obdarzyć zdolnością myślenia. Całą rewolucyjność tego twierdzenia, która burzyła kartezjański system, wydobył Wolter w swoich „Listach o Angielczykach".

„Pan Locke — cytuję przekład z r. 1793 — zburzywszy wyobrażenia wrodzone, wyrzekłszy się próżności wierzenia, iż się zawsze myśli, ustanowiwszy gruntownie, iż wszystkie wyobrażenia przez zmysły nasze dochodzą, roztrząsnąwszy nasze wyobrażenia proste i składane, przypatrzywszy się umysłowi ludzkiemu we wszystkich czynnościach, okazawszy, jak mocno języki, którymi ludzie mówią, są niedoskonałe, jak złych ustawicznie używamy wyrazów, zaczyna na koniec rozważać rozciągłość czyli raczej czczość znajomości ludzkich. W tym rozdziale ośmiela się skromnie te podsunąć słowa: „Nie będziemy podobno nigdy sposobni, abyśmy poznali, czyli istność prawdziwie materialna myśli albo nie". Ta roztropna mowa wielu teologom zdała się gorszącym wyznaniem, iż Dusza jest materialna albo śmiertelna. Niektórzy Anglicy, swoim nabożnym sposobem, przestrachu wydali odgłos. Tak samo zabobonni są w towarzystwie, jak lękliwi w wojsku. Lękają się i bez przyczyny innych straszą".

Diderot posuwa się dalej. Myśl swoją wypowiada bez żadnych osłonek. Rozpaczliwie i zapamiętale szuka molekuły, która by wielość zjawisk przyrody pozwoliła sprowadzić do jednej substancji. Odnajduje ją wreszcie. Monadę Leibniza, jak trafnie zauważył Luppol, Diredot stawia z powrotem na nogach, przywraca jej materialność, obdarza ruchem, siłą i hipotetycznym czuciem czynnym lub biernym. „Od molekuły aż do człowieka — pisze Diderot — jest łańcuchem bytów, które przechodzą od stanu żyjącej głupoty aż do stanu najwyższej inteligencji". Gmach materializmu mechanistycznego został zbudowany. „Jest tylko jedna substancja we wszechświecie, człowieku, zwierzęciu. Pozytywka jest z drzewa, człowiek jest z ciała. Kanarek jest z ciała, muzykant jest także z ciała, choć o innej budowie, ale ciała te mają to samo pochodzenie,

te same zadania, ten sam koniec... Gdyby czujący i ożywiony klawikord obdarzyć zdolnością odżywiania się i rozumowania, żyłby i płodziłby, sam albo ze swoją samicą, małe klawikordziki, żywe i hałaśliwe".

Teraz dopiero Diderot wyszydzić może subiektywny idealizm Berkeleya. „Nadchodzi chwila szaleństwa, gdy czujący klawikord myśli, że jest jedynym klawikordem na świecie i że w nim odbywa się cała harmonia wszechświata". Ale tutaj Diderot natrafia na nową trudność. Jeżeli świat jest w ciągłym ruchu i ulega ciągle nowym przemianom, nie może istnieć sztywna granica pomiędzy materią organiczną i nieorganiczną, istoty żywe nie mogą być uformowane w swoich zalążkach. Trzeba odrzucić teorię preformacji wbrew przyrodnikom, którzy uparcie twierdzili, że w jaju albo w spermie każdego organizmu znajduje się maleńki zarodek, w którym mieści się gotowy, uformowany osobnik tego samego rodzaju. W nim z kolei mieści się jeszcze mniejszy zalążek, który zawiera także gotowego osobnika i tak w nieskończoność wszystkie pokolenia, aż do końca świata, włożone są jedno w drugie jak drewniane i kolorowe jajka, którymi bawią się dzieci.

Tę fałszywą teorię potwierdzały, co jest bardzo zabawne, pierwsze obserwacje dokonane przy pomocy mikroskopu, jak odkrycie przez Leeuvenhoeka czerwonych ciałek krwi i plemników. „Badania współczesnych — pisał Leibniz w r. 1714 — nauczyły nas, co potwierdza rozum, że istoty żywe, których organy nam są znane, to znaczy rośliny i zwierzęta, nie powstały z gnicia lub chaosu, jak w to wierzyli starożytni, lecz z uformowanych zarodków, a więc w konsekwencji z przekształcenia się istot żywych, które już dawniej istniały. W nasieniu wielkich zwierząt są małe zwierzątka, które przez zapłodnienie przyjmują nowy kształt, pozwalający im odżywiać się i powiększać, aby mogły przejść na wielką scenę i począć nowe zwierzę... A to, co powiedziałem o wielkich zwierzętach, dotyczy również narodzin i śmierci przebywających w spermie jeszcze mniejszych zwierzątek, wobec których tamte mogą uchodzić za wielkie, gdyż w naturze wszystko kroczy aż do nieskończoności. A więc nie tylko dusze, ale nawet zwierzęta nie poczynają się i nie giną, rozwijają się tylko, przybierają nową i zrzucają starą powłokę, zmieniają kształty..."

Aby odrzucić tę teorię przy ówczesnym stanie wiedzy przyrodniczej, trzeba było doprawdy genialnej intuicji naukowej. Miał ją Diderot. Pisał: „Jest to sprzeczne z doświadczeniem i rozumem, sprzeczne z doświadczeniem, które na próżno szukać będzie tych zarodków w jaju lub u większości zwierząt, nim dosięgną pewnego wieku; sprzeczne z rozumem, który uczy nas, że podzielność materii ma swój kres w naturze, chociaż nie ma kresu w myśleniu. Rozum wzbrania się przyjąć, że całkowicie ukształtowany słoń może istnieć w atomie, a w tym słoniu drugi ukształtowany słoń i tak dalej aż do nieskończoności."

Diderot uprzedza wątpliwości. Jeszcze jeden krok naprzód, jeszcze jeden skok myśli i powstanie pierwszy zarys teorii ewolucji: „Niepokoi cię, co było naprzód: kurczę czy jajo, ponieważ założyłeś, że zwierzęta były zawsze takie jak obecnie. Co za szaleństwo! Tak samo nie wiemy, czym były, jak nie wiemy, czym się staną. Niedostrzegalny robaczek, który porusza się w błocie, jest może

na drodze do tego, żeby stać się wielkim zwierzęciem; ogromne zwierzę, które przeraża nas swoją wielkością, zmierza może w dalszym rozwoju do stanu małego robaczka, jest może tylko chwilowym i szczególnym przejawem życia na tej planecie".

Pisał to Diderot dokładnie w tym samym czasie, kiedy Wolter kpił sobie z Buffona, iż wierzy, że góry powstały z morza i wolał przypuścić, że skamieniałe ostrygi, znalezione na szczytach Alp, zostawili tam roztargnieni pielgrzymi. Diderot pierwszy rozumiał, że filozofia nie jest niczym innym, jak ogólną teorią nauki i praktyki społecznego doświadczenia. I taką filozofię praktykował. Nie przestawał być publicystą politycznym, nawet wtedy kiedy filozofował na temat krzyżowania gatunków czy seksualizmu. Jego wspaniałe pomysły nie tylko zapowiadają przyszłe zdobycze biologii. Ostrze satyry uderza nieubłaganie w niewolnictwo, zacofanie i miernotę. Oto wzór filozoficznego dialogu, oto wzór naukowej prozy.

Nie lękał się, że jest stronniczy, kiedy za stronniczością przemawiały słuszne racje. Nie przestawał być ideologiem mieszczaństwa, kiedy dyskutował o właściwościach molekuł. Był nowatorem w nauce, ponieważ był rewolucjonistą w polityce. Był rewolucjonistą w polityce, ponieważ był nowatorem w nauce. Pojmował filozofię, naukę, sztukę jako działalność człowieka. Był ateistą.

Kiedy Hume po przyjeździe do Paryża oświadczył na obiedzie u barona Holbacha, iż nie wierzy w istnienie ateuszów, bo jeszcze ani jednego nie widział, jeden z biesiadników mu odpowiedział: Jest nas osiemnastu przy stole — piętnastu ateistów, a trzej pozostali nie wiedzą, co o tym myśleć. Jednym z tych piętnastu ateuszów był Diderot, wśród trzech pozostałych mógł być Wolter, który — jak pisał wtedy libertyn Bonhomme o deistach — „nie miał ani dość słabości, aby pozostać chrześcijaninem, ani dość odwagi, aby być ateuszem".

Kiedy w jednym z salonów wychwalano wtedy „Dykcjonarz" Woltera, młoda entuzjastka filozofii wybuchnęła: „Pan Wolter, ależ to bigot, to deista!" Ateizm po r. 1765 stawał się wyznaniem politycznym, nie tylko filozoficznym.

Diderot miał dość odwagi, aby być ateistą. „Jeżeli rozum — pisał — jest darem Niebios i jeżeli to samo można powiedzieć o wierze, Niebiosa dały nam dwa prezenty nie dające się ze sobą pogodzić i sprzeczne". Był ateistą bojowym. Walczył rozumowaniem, dowcipem, ironią. Przekonywał, kpił i szydził. „Młoda dziewczyna żyła samotnie. Pewnego dnia przyszedł do niej z wizytą młodzieniec z ptaszkiem. Zaszła w ciążę. Pytają, kto był ojcem dziecka? Jak to kto? Ptaszek!"

Albo gdzie indziej o Andrzeju Boboli: „Był to jezuita z kolegjum w Pińsku, na Litwie; umierając zostawił szkatułkę pełną pieniędzy, wraz z pismem skreślonym i podpisanym własną ręką, które opiewało jak następuje: Proszę mego drogiego kolegę, depozytariusza tej szkatułki, aby ją otworzył, skoro zacznę czynić cudy. Pieniądze w niej zawarte posłużą na koszta procesu beatyfikacji. Dołączam kilka autentycznych dokumentów stwierdzających moje cnoty; mogą się przydać tym, którzy podejmą opis mego żywota".

Bujność intelektualna Diderota i rozległość jego zainteresowań stawiają go

w jednym rzędzie z największymi humanistami Renesansu. Jak oni był wielkim pisarzem i jak oni pisarzem walczącym. W swoich utworach mieszał wszelkie gatunki i rodzaje, powiastkę filozoficzną i wykład naukowy, dyskurs teoretyczny i osobisty pamflet, malowidło obyczajowe i kartezjański styl maksym. Traktat estetyczny przetykał pieprznymi anegdotami, w listach umieszczał całe filozoficzne rozprawy, znajomych i przyjaciół wsadzał żywcem do swoich opowiadań. W „Kuzynku mistrza Rameau", najgłębszym może utworze wieku Oświecenia, Diderot ukazał rysującą się dopiero, ale podstawową sprzeczność między abstrakcyjnym mieszczaninem, który jest obywatelem państwa zrodzonego z umowy społecznej, który jest naturalnym człowiekiem, mądrym, szlachetnym i dobrym, a rzeczywistym przedstawicielem burżuazyjnego społeczeństwa, którego praktyka życiowa zmusza do egoizmu i podłości. Kubuś-fatalista ze swoim porywającym ludowym optymizmem, zuchwałością i zdrowym rozsądkiem toruje drogę „Weselu Figara" i zapowiada koniec starego porządku. „Zakonnica" wreszcie, tak długo niesłusznie niedoceniona, jest najbardziej skończoną powieścią Diderota, świetnym portretem psychologicznym, szerokim obrazem obyczajów, a zarazem aktem oskarżenia despotyzmu rodziców i nadużyć zakonów.

Sztuki, które pisał Diderot, były nudne, ckliwe, moralizatorskie. Co z tego? Tragedie Woltera czy Crebillona były końcem epoki, sztuki Diderota zapowiadały przyszłość. Po jednej stronie była świetna tradycja, wspaniałe rzemiosło, gotowy i doskonały warsztat; po drugiej — nieudolne próby, naiwne sceny, tendencja wyłażąca z każdego zdania płaczliwych komedii Nivelle de la Chaussée czy Sedaine'a. Ale to nie była sprawa ani talentu, ani warsztatu — tak wyglądał pierwszy etap walki o nowy mieszczański teatr, o burżuazyjny realizm w sztuce. I jak zawsze w epokach przełomu rewolucyjna teoria wyprzedzała artystyczną praktykę. Krytyka, publicystyka, ideologia walczyły o nowe gusta.

Marny dramaturg był wielkim krytykiem. Sztywnym i martwym regułom klasycyzmu przeciwstawiał wzory sztuki greckiej i rzymskiej, arystokratycznym konwencjom tragedii — obrazy mieszczańskiego życia. Analogie z naszą epoką są uderzające. Diderot, jeśli przełożyć to, co pisał, na nasz język, walczył o mieszczańską tematykę w teatrze, o pozytywnego mieszczańskiego bohatera, o wychowawczą i poznawczą wartość sztuki. Rozbijał klasyczny podział na rodzaje literackie, na komedię zarezerwowaną dla bohaterów z gminu i tragedię, do której mieli prawo wyłącznie szlachetnie urodzeni. Wprowadzał nowe gatunki: tragedię domową i płaczliwą komedię, z których wyrósł późniejszy dramat mieszczański. Komedię charakterów zastąpić chciał dramatem sytuacji społecznych: adwokata, pisarza, sędziów, ojca rodziny, kupca, rzemieślnika.

„Nie charaktery należy wyprowadzać na scenę — czytamy w „Rozmowach o Synu Naturalnym" — ale kondycje. Dotychczas w komedii charakter był głównym przedmiotem, a kondycja jego dopełnieniem; trzeba teraz, aby kondycja stała się przedmiotem głównym, a charakter tylko jej dopełnieniem. Z charakteru wydobywano całą intrygę. Szukano wydarzeń, które by pozwoliły poka-

zać charakter i wiązano ze sobą te wydarzenia. Kondycja, jej obowiązki, jej korzyści, jej kłopoty muszą stać się osnową sztuki. Wydaje mi się, że jest to temat żyźniejszy, szerszy, pozytywniejszy od charakterów".

Pierwszy wyłom w klasycznej teorii dramatu został dokonany. Kondycja, sytuacja społeczna, konflikty zawodowe — to przecież realizm i to realizm niemal tak pojęty, jak my go dzisiaj pojmujemy. Klasowy charakter tej estetycznej walki nie jest niczym osłonięty; toczy się ona o nowe gusta, o nową ideologię, o nowego widza teatralnego.

„Wystarcza, że charakter jest choć trochę przesadzony, a widz może powiedzieć do siebie: to nie ja. Ale nie może ukryć przed sobą, że stan, jaki mu pokazują, jest jego własny, nie może nie znać swoich obowiązków. Musi stosować do siebie, co usłyszy".

Wybór konfliktu pokazuje najjaśniej klasowy charakter literatury. Wielcy realiści wybierali zawsze ten typ konfliktu, który — obnażając klasowe przeciwieństwa — pozwala jednocześnie ucieleśnić je w żywych, konkretnych postaciach. Obrazy zacności, poczciwości i cnoty, których wprowadzenia do teatru domagał się Diderot, nie są przecież niczym innym jak pozytywnym mieszczańskim bohaterem. Diderot, jeden z pierwszych, zrozumiał ogromną rolę Richardsona. Mieszczka, uciekająca w sentymentalnych powieściach przed zakusami Lowelasa, broniła nie tylko swojej cnoty, ale honoru i zacności trzeciego stanu.

Pisał Diderot: „Oskarżacie Richardsona o dłużyzny! Zapomnieliście chyba, ile kosztuje trudu, trosk, starań, aby najmniejszą sprawę doprowadzić do końca, wygrać proces, skojarzyć małżeństwo, zawrzeć ugodę. Myślcie sobie o tych szczegółach, co się wam podoba, ale dla mnie są interesujące, jeśli są prawdziwe, jeśli wydobywają namiętności, jeśli pokazują charaktery. — Są one pospolite, mówicie; widzi się je codziennie! Mylicie się; dzieją się one codziennie przed waszymi oczami, ale wy nie widzicie ich nigdy".

Obrazy codziennego życia, dramaty rodzinne, konflikty zawodowe były przez cenzurę klasycystyczną usunięte poza obręb sztuki. Diderot tej arystokratycznej cenzurze „dobrego smaku" przeciwstawiał nowe, mieszczańskie gusta. Bronił prawa do wzniosłych uczuć, do dramatu, do patosu dla bohaterów z mieszczaństwa. Historycy literatury XVIII wieku chętnie z sentymentalizmu, z preromantyzmu, którego przejawy odnajdują coraz wcześniej, konstruują osobne prądy literackie. Wywodzą sentymentalizm ze znużenia arystokratyczną kulturą, z przesytu cywilizacją, bardziej naiwni — nawet z walki uczucia z rozumem. Sentymentalizm był tymczasem pierwszym etapem walki burżuazyjnego realizmu z arystokratycznym klasycyzmem, walki, która przez cały wiek XVIII toczy się jednocześnie z walką o polityczną, społeczną i gospodarczą hegemonię trzeciego stanu. Diderot był w tej walce czołowym ideologiem swojej klasy. Był realistą z instynktu, z gustów artystycznych, z doświadczenia społecznego.

„Podziwiajcie — ironizuje w rozprawie „O sztuce dramatycznej" — dziwactwa ludów ucywilizowanych. Delikatność posunięta jest nieraz do tego

stopnia, że zabrania poetom pokazania nawet tych wydarzeń, które są zgodne z obyczajami, które są proste, piękne i prawdziwe.

Któż spośród was odważy się rozciągnąć słomę na scenie i położyć na niej nowonarodzone dziecko? Gdyby poeta umieścił kołyskę na scenie, na pewno by się znalazł jakiś głupiec na parterze, który by zaczął udawać krzyk dziecka, loże i amfiteatr wybuchnęłyby śmiechem i sztuka by upadła. O ludy żartobliwe i niepoważne, jakie granice stawiacie sztuce! jakimi więzami krępujecie waszych artystów! jakich rozkoszy pozbawia was delikatność! Gotowi jesteście na scenie wygwizdać jedyne rzeczy, jakie wam się podobają, jakie was wzruszają w malarstwie. Biada człowiekowi genialnemu, który pokusi się o widowisko, jakie daje natura, ale jakie odrzucają wasze przesądy".

Stopniowo Diderot coraz głębiej pojmuje sprawę realizmu w teatrze. Przestają mu wystarczać czułe obrazy poczciwości, cnoty, nie zadowala go już sentymentalność mieszczańska. Żąda dramatycznego konfliktu. To już lata jaskrawego obnażania się przeciwieństw społecznych, lata gwałtownego wzrostu rewolucyjnych dążeń. Diderot, jeśli przełożymy go na nasz język, domaga się teraz sztuki politycznej, odsłonięcia cech typowych, ukazania konfliktów społecznych. Pisze, że wolno jest poecie dramatycznemu przedstawiać wolę bogów, ale musi to być prawdziwa wola bogów, a nie wola poety*).

Jeśli wolę bogów zastąpimy przez prawa historii, odczytamy w tej pięknej metaforze Diderota postulat wielkiego realizmu. A wolno nam ją tak rozumieć. Bo oto czytamy: „Trzeba, aby ludzie odgrywali w komedii rolę, jaką bogowie odgrywają w tragedii. Fatalizm i złośliwość, oto w jednym i drugim rodzaju osnowy dramatycznego konfliktu!" Jest to mądry fatalizm rewolucjonisty Kubusia, który wierzy w swoją przyszłość i mówi: „Wszystko co nas spotyka na świecie, dobre i złe, zapisane jest w górze". Złośliwy jest natomiast jego pan.

„Nie łudzi się ten, kto chce się łudzić — pisze dalej Diderot w swojej „Sztuce dramatycznej". — Ten, kto mówi: chcę się łudzić, przypomina człowieka, mówiącego: mam doświadczenie życiowe, na które nie będę zwracał uwagi".

Diderot stawia teraz naturę jako idealny wzór dla sztuki. Idąc za przykładem Shaftesbury'ego spokrewnia ze sobą i stara się ustalić związki łączące prawdę, dobro i piękno. W zgodzie z Arystotelesem i tradycją klasyczną widzi w sztuce naśladownictwo natury, próbuje w naturze odnaleźć źródła piękna i reguł, stara się określić granice swobody artysty. „Prawda w naturze — napisze — jest fundamentem prawdopodobieństwa w sztuce". Ale kiedy indziej powie malarzom: „Oświetlajcie przedmioty waszym własnym słońcem, które nie jest słońcem natury, bądźcie uczniami tęczy, ale nie bądźcie jej niewolnikami".

Metafora Diderota jest zawsze celna, ale często wieloznaczna. Nie wolno zapominać, że jest metaforą. Nawet największego myśliciela ogranicza spo-

* Przypomina mi to historię pewnego katolickiego pisarza, który w swoim dziele umieścił rozmowę autora z Chrystusem. Przyjaciele z wielkim trudem namówili go, aby tę scenę skreślił, ponieważ okazało się, że w tej rozmowie rację miał autor, a nie Chrystus.

łeczne doświadczenie epoki. Kiedy Diderot buduje swój abstrakcyjny system estetyki, jest idealistą. Kiedy szuka źródeł piękna i reguł, jest sensualistą. Kiedy walczy o nowe gusta i nowy wzór sztuki, jest ideologiem trzeciego stanu. Historycy literatury zajmowali się bardzo gruntownie estetyką Diderota. Starali się wyważyć wzajemny stosunek sztuki i natury, prawideł i naśladownictwa, prawdopodobnego i prawdziwego. Zapomnieli, że Diderot pisał w języku swojej epoki, że zacząć należy od interpretacji pojęcia natury i pojęcia sztuki w jego pismach.

Jeśli Goethe spierał się z Diderotem o granicę naśladownictwa natury i autonomiczność praw sztuki, musimy za tym abstrakcyjnym sporem, który nic nie znaczy, zobaczyć konkretny historyczny spór o malarzy, o gusta, o ideologię. Krytyk, który za dwieście lat zajrzy do naszych sporów literackich i odnajdzie w nich wielkie realia przeciwstawione małym, typowość — naturalistycznemu opisowi, tematykę — rzemiosłu, nic nie zrozumie (chyba, że będzie formalistą, w co wątpię), o ile za tymi słowami nie dojrzy konkretnych zjawisk artystycznych, społecznych, politycznych. Kiedy u osiemnastowiecznych pisarzy znajdujemy słowo natura, musimy spytać: jaka natura? Kiedy znajdujemy słowo sztuka, musimy spytać: jaka sztuka? Kiedy znajdujemy słowo reguły, musimy spytać: jakie reguły?

Przez całe średniowiecze pobieranie procentu z kapitału uważane było za sprzeczne z naturą, ponieważ metal nie może rodzić owoców. W XVIII wieku nie tylko uznano lichwę za rzecz zupełnie naturalną, ale wszelkie próby jej ograniczenia uważano za sprzeczne z prawem natury. Niejaki Petty, ekonomista angielski, w swoim „Treatise on Taxes and Contributions" z roku 1662 poucza właścicieli ziemskich, którzy chcieli ustawowo obniżyć rentę pieniężną czyli procent z kapitału, o „bezowocności wydawania praw cywilnych przeciw prawu natury".

Natura, moralność, prawda — są dla filozofów osiemnastowiecznych obrazem świata wolnym od pęt feudalnych.

Thus God and Nature fixed the general frame
And bade self-love and social be the same. (Pope)

Słusznie pisze Basil Willey w swojej książce „Podłoże XVIII wieku": „Prawo Natury, które przez średniowiecze kładło tamę każdemu swobodnemu działaniu, przekształciło się teraz w sankcję laissez-fairyzmu i wolnej konkurencji o łupy tego świata". Natura stawała się usprawiedliwieniem i modelem kapitalizmu.

System estetyki Diderota, jeśli na niego spojrzeć formalnie, nie różni się wiele od „Sztuki rymotwórczej" Boileau. Prawodawca klasycyzmu, podobnie jak Diderot, stawia naturę za wzór dla poety:

I na cóż więc prawidła pisania naznaczać?
Na to, ażeby z drogi natury nie zbaczać.

Tyle mamy dzieł różnych, wszystkie pochwał godne,
Skoro tylko z szlachetną naturą są zgodne.

(przekład Dmochowskiego)

Ale natura klasyków dla Diderota jest sztuką, jest konwencją. Naturą jest dla niego przede wszystkim to, co odrzucała cenzura klasyczna, jako niezgodne z dobrym smakiem arystokratów. Poetą natury jest dla niego potępiony przez Boileau artysta, który

Na jarmarkach publicznych razem z szarlatany
Śmieszy swymi kuglarstwy motłoch tam zebrany.

(przekład Micińskiego)

„Czego trzeba poecie? — pyta Diderot w swojej „Sztuce dramatycznej" — natury swojej czy kultywowanej? spokojnej czy wzburzonej? Czy piękno czystego i pogodnego dnia przełoży nad grozę ciemnej nocy, kiedy nieprzerwane wycie wichru miesza się co chwila z głuchym hukiem dalekiego gromu i błyskawice zapalają mu niebo nad głową? Czyż obraz spokojnego morza przełoży nad widok wzburzonych bałwanów? niemy i zimny widok pałacu nad przechadzkę wśród ruin? Budynki i ogród, postawione ręką ludzką, nad gąszcz wiekowego lasu i nieznane przepaści pustynnej skały? Gładkie powierzchnie wód, sadzawki, kaskady, nad górski wodospad, który rozbija się o skałę i którego huk dobiega z daleka pasterza prowadzącego swoje stado w góry i napawa go lękiem?"

„Poezja — kończy Diderot — żąda czegoś ogromnego, dzikiego, barbarzyńskiego". Cały ten ustęp jest niezmiernie ciekawy. Mamy w nim już wszystkie elementy romantycznego pejzażu. Aby być wychowawcą swojej klasy, nie wystarcza walczyć o przekonania, trzeba walczyć również o gusta. Nawet spór o styl ogrodów ma charakter polityczny. Romantyczna sceneria, jaką pokazuje nam Diderot, ma określone zadania ideologiczne. Ma być teatrem wojny domowej. „Kiedy szał wojny domowej i fanatyzm uzbraja ludzi w sztylety, kiedy krew płynie strumieniami po ziemi, laur Apollina odradza się i okrywa zielenią. Chce być skropiony krwią. Więdnie w czasach pokoju i dosytu. Złoty wiek stworzył może piosenkę lub elegię. Epika i poezja dramatyczna wymagają innych obyczajów".

„Kiedy doczekamy się narodzin poetów? Stanie się to po latach klęsk i wielkich nieszczęść; kiedy znękane ludy zaczną oddychać. Kiedy wyobraźnia, wstrząśnięta straszliwymi obrazami, odnajdzie rzeczy nieznane dla tych, którzy nie byli ich świadkami".

Diderot zapowiada teatr i poezję rewolucji. Żąda teraz nowej tematyki i stawia nowe wzory. Minął czas naśladowania Richardsona. Obrazy mieszczańskiej zacności ustąpić muszą miejsca wzorom republikańskiej cnoty. Patetyczna tragedia o śmierci Sokratesa zastąpić ma płaczliwą komedię o do-

brym ojcu rodziny. Wielki ideolog kroi już antyczny kostium przyszłych jakobinów.

Widzieliśmy już, jakiej natury kazał szukać Diderot, zobaczmy teraz, jaki stawia wzór sztuki. Marzy o odrodzeniu greckiego teatru, o wielkich widowiskach, które by wzruszały, uczyły i wychowywały lud. „Lękam się — pisze — byśmy w ciągu stu lat nie brali fanfaronady Madrytu za heroizm Rzymu". Na miejsce Corneille'a i Racine'a stawia za wzór poecie surową, ludzką i patetyczną sztukę Homera, Terencjusza, Ajschylosa i Sofoklesa.

Ale walka Diderota o nowy mieszczański teatr objęła nie tylko zagadnienia dramatopisarstwa. W „Paradoksie o aktorze", najświetniejszym z jego utworów poświęconych teatrowi, Diderot podejmuje rehabilitację aktorskiego stanu. Chce uczynić aktora równym poecie, malarzowi. Chce, aby stał się współtwórcą przedstawienia. Jest to pierwszy wielki głos w obronie pozycji społecznej aktorstwa. I od razu projekty reform: korporacje i szkoły.

„Paradoks o aktorze" jest traktatem o sztuce aktorskiej. Diderot rozważa w nim, czy należy grać „na gorąco" czy „na zimno", z natchnienia czy z obserwacji, „wnętrzem" czy świadomością, czy należy przeżywać namiętność, czy też ją tylko udawać. „Żądam od aktora — pisze — wielkiego umysłu, pragnę w nim znaleźć zimnego i spokojnego widza i dlatego nie chcę żadnej uczuciowości, wymagam w zamian przenikliwości i sztuki naśladowania wszystkiego, albo — co na jedno wychodzi — umiejętności oddawania wszelkiego rodzaju ról i charakterów".

Raz jeszcze wraca spór o wierność wobec natury i raz jeszcze broni Diderot naśladownictwa, obserwacji i wierności naturze. Ale proces, który wytacza uczuciowości, dotyczy konkretnego teatru: Komedii Francuskiej. Gra „na gorąco", sercem i z natchnienia oznacza tutaj manierę, przesadną dykcję, sztuczność gestu. Gra „na zimno", z obserwacji i rozsądku, oznacza wyłamanie się z dotychczasowego konwenansu, obserwację gestów żywych ludzi, naturalność dykcji, realistyczny styl gry. Diderot wychowuje aktora przyszłego mieszczańskiego teatru.

Drugim wspaniałym rozdziałem walki Diderota o realizm są jego „Salony". Od periodycznych recenzji z wielkich wystaw sztuki współczesnej, które po roku 1751 otwierano co dwa lata, rozpoczyna się krytyka malarska we Francji. „Salony" Diderota dołączane były do „Korespondencji Literackiej" Grimma i obejmują z dwiema niewielkimi przerwami lata 1759—1781. Są nie tylko jednym z najświetniejszych przykładów krytyki malarskiej, uprawianej przez pisarza. Są wzorem krytyki walczącej. Są doskonałą ilustracją leninowskiej tezy o klasowych ruchach społecznych, które są jedynym źródłem wartości. Są obrazem rewolucji gustów. Diderot ocenia arystokratyczną sztukę jako ideolog trzeciego stanu. Z namiętnością, z pasją, z całą świadomością broni gustów i estetyki swojej klasy.

„Nie jestem kapucynem; wyznam jednak, że poświęciłbym chętnie przyjemność oglądania pięknych nagości, gdybym mógł przyspieszyć chwilę, kiedy malarstwo i rzeźba, moralniejsze i przyzwoitsze, zaczną razem z innymi sztu-

kami budzić szacunek dla cnót i oczyszczać obyczaje. Wydaje mi się, że dość już widziałem piersi i pośladków; te uwodzące przedmioty przeszkadzają wzruszeniom duszy przez niepokój, jaki wywołują w zmysłach".

Diderot zaczyna od analizy literackiej, opowiada własnymi słowami treść obrazu, ale są to tylko środki, aby pokazać styl, sposób widzenia rzeczywistości, sens ideowy i artystyczny obrazu, aby odczytać jego stosunek do świata, do kultury, do współczesności. Diderot pokazuje ludzką prawdę malarstwa, a ta ludzka prawda jest prawdą klasową. Diderot broni Greuze'a, Chardina, Verneta, atakuje Bouchera, Langrenée, Baudouina. Żąda mieszczańskiej tematyki, broni mieszczańskiej uczciwości, moralności, natury. I nieprawda, jakoby wierność wobec natury przeciwstawiał Diderot swobodzie artysty i wyobraźni. Wierność wobec natury, wobec mieszczańskiej natury, przeciwstawiał konwencjonalizmowi dworskiego malarstwa, fałszywym sielankom Bouchera, afektacji i rozkosznemu grymasowi sztuki rokoka.

To nie są sprawy anegdoty, to są sprawy malarstwa. Diderot, który napisał zastanawiające rzeczy o światłocieniu, kolorze i kompozycji, umiał w gestach postaci, w wyborze modelu, nawet w kompozycji martwych natur odnaleźć wzorce wyobraźni, styl życia i uczuć. „Wolę — pisze — piękną kobietę starożytnych, ponieważ jest bardziej kobietą. Czym bowiem jest kobieta? Pierwszym mieszkaniem człowieka. Pokażcie mi więc ten jej charakter w szerokości bioder i lędźwi. Jeśli szukacie elegancji, smukłości z uszczerbkiem dla charakteru, wasza elegancja będzie fałszywa, będzie zmanierowana".

Diderot w swoich abstrakcyjnych wywodach szukał źródeł piękna w wiecznych prawach natury. Teraz, w konkretnych analizach rzeźb i obrazów dostrzega za modelem piękna gusta, obyczaje, życie społeczne. Pokazuje klasową naturę estetycznego wzoru.

„O kobiecie, która byłaby podobna do posągów, jakie zachwycają nasz wzrok w Tuileriach, powiedzielibyśmy, że ma ładną głowę, ale dużą stopę, grubą nogę i nie ma kibici. Kobieta, która wyda się piękna rzeźbiarzowi u niej w domu, na szezlongu, jest brzydka w jego pracowni. Jesteśmy pełni tych sprzeczności".

Czy to jest także ograniczanie malarstwa do anegdoty? Podziwiałem niedawno w Pradze średniowieczne malarstwo czeskie. Widziałem obraz nieznanego mistrza z XIV wieku przedstawiający spotkanie św. Elżbiety i Matki Boskiej. W brzuchach obu kobiet malarz umieścił dwa grube, złote medaliony, a w nich naiwne postaci dwóch osesków: św. Jana i Dzieciątka Jezus, przy czym św. Jan jest blisko półtora razy większy od Jezusa. Nieznany mistrz, jeden z największych malarzy swojego wieku, stworzył wzorce uczuć i wyobrażeń religijnych. Wzruszał i uczył.

Czy ów włoski malarz *quatrocenta*, który pierwszy przełamał hieratyczną dostojność sztuki bizantyńskiej i — zamiast poważnego i nieludzkiego Dzieciątka Jezus w złotej sukience, o starej twarzy — przedstawił Pana Jezusa jako nagie i bawiące się niemowlę, był rewolucjonistą anegdoty czy rewolu-

cjonistą malarstwa? Matka Boska uśmiechnęła się i zaczęła karmić dzieciątko. Minęły trzy dziesięciolecia i malarze odsłonili pierś matki. Potem temat religijny stał się już tylko pretekstem i najpiękniejsze kurtyzany Florencji i Rzymu pozowały do obrazu Madonny. Pobożny braciszek, który w nagim niemowlęciu dostrzegł piękno ludzkiego ciała i nie chciał już innego obrazu Boga, był jednym z największych rewolucjonistów ziemskiej sztuki Renesansu.

„Chciałbym bardzo wiedzieć — pisał Diderot — gdzie jest szkoła, w której uczą odczuwać". Diderot rozumiał, że mogą istnieć kodeksy piękna, ale nie ma kodeksów uczuć. Walka toczyła się o prawo mieszczan do uczuć, o szacunek dla mieszczańskiej obyczajowości, o wprowadzenie do sztuki wyklętej przez klasycyzm codzienności. I dlatego Greuze ze swą mieszczańską tematyką, ze swą ckliwą sentymentalnością i drobnymi tragediami codziennego życia był bliższy Diderotowi od rozkosznych „*Fêtes galantes*" Bouchera i wdzięcznych aniołków bawiących Venus. Greuze — to była „płaczliwa komedia" w malarstwie. Greuze malował wielkie sceny obyczajowe, jak „Narzeczona wiejska" czy „Przekleństwo ojcowskie". To były właśnie owe obrazy cnoty, zacności i honoru, polityczne i dydaktyczne, które do teatru chciał wprowadzić Diderot. Ale Greuze malował jeszcze młode dziewczęta, o dwuznacznym i wyrafinowanym wdzięku, z podkrążonymi oczami, o zalotnym uśmiechu. Były to niewątpliwie mieszczaneczki, ale każda z nich długo w nocy marzyła o uściskach Lowelasa. Greuze był jednocześnie moralny, sentymentalny i rozpustny. Diderot wychowywał malarzy, którzy byli, a nie tych, którzy mogli być. Chciał w malarstwie, podobnie jak na scenie, widzieć obrazy mieszczańskiego bytu zamiast mitologicznych scen i arystokratycznych tragedii.

I znowu nie była to sprawa anegdoty, nie była to sprawa samego tematu. Diderot rozumiał, że nawet akt może być arystokratyczny lub mieszczański, akademicki lub realistyczny.

„Nigdy nie słyszałem, by jakąś postać nazwano źle narysowaną, jeśli rysunek wyraźnie pozwala dostrzec jej zewnętrzną budowę i jeśli wiek, przyzwyczajenia oraz łatwość wykonywania codziennych zajęć udatnie są w niej wyrażone". I dalej, jeszcze dobitniej: „Zajęcia określają wielkość postaci, proporcje poszczególnych członków oraz całości; widzę więc, jak powstaje dziecko, dorosły człowiek i starzec, człowiek dziki i człowiek cywilizowany, sędzia, żołnierz czy tragarz".

Diderot chce, aby obraz człowieka mówił nam o jego zawodzie, stanie, sytuacji społecznej. Chce w malarstwie, podobnie jak na scenie, zobaczyć dramat kondycji społecznych. Chce rzeczywistego człowieka zamiast wyimaginowanego modelu, który nigdy nie istniał...

„Jeśli jakaś postać byłaby istotnie trudna do wymyślenia, musiałaby nią być postać dwudziestopięcioletniego człowieka, który nagle zrodził się z ziemi i niczym się do tej chwili nie zajmował, lecz taki człowiek jest chimerą".

W następnym rozdziale tego samego „Essayu o malarstwie" jeszcze wyraźniej formułuje Diderot swój antyklasycystyczny program: „Pewnego młodzieńca pytała rodzina, jaki chce mieć portret swojego ojca. Był to kowal

Włóżcie mu — odpowiedział młodzieniec — ubranie, jakie nosi przy pracy, czapkę, którą kładzie w kuźni i fartuch; chciałbym widzieć go przy warsztacie z pilnikiem albo innym narzędziem w ręku, niech wypróbowuje materiał albo ostrzy noże, pamiętajcie przy tym, aby mu włożyć jego okulary. Rady młodzieńca nie posłuchano i przysłano młodzieńcowi piękny portret jego ojca, w całej okazałości, w pięknej peruce, w pięknym ubraniu, w pięknych pończochach, z piękną tabakierą w ręku. Młodzieniec, który miał dużo smaku i rąbał prawdę prosto w oczy, odpowiedział dziękując rodzinie: Dzieło wasze i waszego malarza nie ma żadnej wartości. Prosiłem was o mojego ojca na codzień, a wyście mi przysłali mojego ojca na niedzielę".

Goethe, polemizując pod koniec wieku z poglądami Diderota, bronił pokrzywdzonej sztuki. Ale to nie był spór teoretyczny o zasady malarstwa. Goethe bronił eklektycznego klasycyzmu, zwalczał romantyczne malarstwo, albo — mówiąc ściśle — elementy realistyczne romantycznego malarstwa, które burzyły martwy klasycystyczny konwenans harmonii. Spór toczył się nie o naśladownictwo natury, lecz o mieszczańską naturę w malarstwie.

Wielki prekursor realizmu fałszywym pozom modeli w akademickich pracowniach przeciwstawiał naturalne ruchy człowieka, kiedy pracuje, myśli, bawi się. Domagał się wyjścia z pracowni na ulicę, w pejzaż. To była walka o temat, ale to była także walka o kolor, o światło, o kompozycję.

„Wielekroć czułem pokusę, aby zaczepić dobrodusznie młodych adeptów sztuki, których spotykałem w drodze do Luwru z tekami pod pachą. — Hej, przyjaciele, jak długo już rysujecie? — Dwa lata. — To o wiele za długo! Rzućcie ten kramik maniery i idźcie do Kartuzów! U nich zobaczycie prawdziwą pobożność i skruchę. Dziś jest wilia wielkiego święta: idźcież do kościoła, zbliżcie się do konfesjonałów, tam ujrzycie, jak człowiek skupia się i żałuje. Nazajutrz idźcie do karczmy! Tam zobaczycie naprawdę rozgniewanych ludzi. Zmieszajcie się z tłumem, obserwujcie na ulicach, w ogrodach, na targach, w domach, a wtedy przekonacie się, jak naprawdę wyglądają naturalne ruchy. Patrzcie, choćby tutaj, dwóch waszych kolegów kłóci się ze sobą! Już nawet ten sławny pojedynek kazał im bezwiednie przybrać właściwe pozy. Przyjrzyjcie się im dobrze: jakże nędzna wyda się wam lekcja waszego małodusznego profesora i naśladowanie waszego jałowego modelu..."

Obrazy, o jakich marzył Diderot, pokazał dopiero Courbet i jego szkoła po r. 1848. Ten sam Courbet, który malował „wulgarnie i nowocześnie" i podpisywał „Courbet bez ideału i religii". Jego trzy obrazy wystawione w r. 1851 wywołały skandal. Jednym z nich byli „Chłopi wracający z jarmarku". Widniała na nim ogromna świnia przywiązana do nogi chłopa. Drugi obraz — „Kamieniarze", przedstawiał nędzę i niewolnictwo robotników. Trzecim obrazem był „Pogrzeb w Ornans", łączący patos z groteską, grozę z brzydotą. O obrazie tym pisano, że „narusza moralność publiczną i obraża religię".

Diderot zdawał sobie sprawę, że żąda od współczesnych malarzy więcej niż mogą dać. Był prekursorem realizmu nie na miarę Greuze'a czy Verneta. I jak w swoich rozprawach o sztuce dramatycznej konsekwentnie przeszedł od senty-

mentalizmu Richardsona do wzorów antycznej tragedii, od „płaczliwej komedii" do politycznego dramatu, od małego realizmu do wielkiego, tak teraz żąda od malarzy już nie czułych i dydaktycznych scen w guście Greuze'a, ale wielkiej historycznej wizji.

„Wszystkie prawie nasze obrazy grzeszą słabością pomysłów, ubóstwem idei. Jest niemożliwe, żeby wywołały gwałtowny wstrząs, głębokie wzruszenie. Patrzycie, odwracacie głowę i już nic nie pamiętacie, coście widzieli. Żadnej wizji, która by was prześladowała, która by szła za wami. Zaproponowałbym chętnie najzuchwalszemu z naszych malarzy, aby przeraził nas swoim pędzlem, tak jak przeraża nas w gazecie prosty opis dziennikarza, choćby owego tłumu Anglików, umierających, duszących się w ciasnym lochu na rozkaz jakiegoś Nababa. Co z tego, że mieszasz kolory, że bierzesz pędzel, że sięgasz do wszystkich zasobów sztuki, kiedy gazeta wzrusza mnie silniej niż ty! Ludzie ci są bez imaginacji, bez natchnienia, nie umieją sięgnąć do żadnej idei, wielkiej i silnej!... Ach, gdyby poświęcenie, bitwa, tryumf, publiczna scena mogły być oddane z tą samą prawdą we wszystkich szczegółach, jak rodzajowa scena Greuze'a lub Chardina!".

I dalej: „Portrety i sztuka popiersia powinny być szanowane u ludu republikańskiego, gdzie nieustannie należy kierować wzrok obywateli na obrońców ich praw i ich wolności. Inaczej jest w monarchii; tam jest tylko Bóg i król".

Diderot ze zdumiewającą jasnością widzi klasowe zadania sztuki w przeddzień ostatecznej walki z feudalizmem. Już za późno pokazywać wzory mieszczańskich cnót i obyczajów. Mieszczanin musi zobaczyć siebie w postaci Katona, Brutusa. Malarstwo musi stworzyć plastyczny wzorzec cnót republikańskich. „Każdy obraz, każda rzeźba powinny być wyrazem wielkiej maksymy, powinny być lekcją dla widza. Bez tego są nieme".

Nadchodził czas heroicznego kostiumu Rzymian, który David niedługo narzuci już na plecy sklepikarzy. Diderot zapowiada rewolucyjny klasycyzm. Pisze: „Malujcie tak, jak mówiono w Sparcie". Ale wielkich płócien Davida już nie zobaczył Diderot. Zdążył tylko w ostatnim ze swoich „Salonów" powitać pojawienie się nowego talentu.

„Salony" Diderota są wielką lekcją odczytywania ideologii w stylu malarstwa. Walka o gusta, walka o styl jest zawsze walką ideologii. Tego uczy Diderot. I myślę, że właśnie dlatego Marx cenił go najbardziej ze wszystkich pisarzy.

JOHANN WOLFGANG GOETHE

ESSAY DIDEROTA O MALARSTWIE

ROZDZIAŁ DRUGI *)

MOJE NIKŁE WYOBRAŻENIE O BARWIE

Diderot, człowiek wielkiego ducha i umysłu, wyćwiczony we wszelkich zawiłościach rozumowania, daje przy omawianiu tej materii do zrozumienia, że świadom jest zarówno swoich stron mocnych, jak i słabych. Już w tytule zapowiada, że nie powinniśmy spodziewać się od niego zbyt wiele.

Strasząc nas w pierwszym rozdziale swymi dziwacznymi myślami o rysunku, zdawał sobie sprawę ze swej siły, zdolności i wiedzy, i zaiste znaleźliśmy w nim zręcznego i mocnego przeciwnika, wobec którego musieliśmy wytężyć wszystkie siły; tu natomiast sam skromnie oznajmia, że posiada jedynie nikłe wyobrażenia o barwie. Rozpatrzywszy jednak bliżej tę sprawę stwierdzamy, że krzywdzi siebie: wyobrażenia jego bowiem nie są nikłe, lecz przeważnie słuszne, dostosowane do przedmiotu, uwagi zaś, które czyni, trafne; ogranicza go jednak ciasny krąg zagadnień, którego także nie zna całkowicie, patrzy nie dość daleko i nawet najbliższe tej materii sprawy nie są dlań dość jasne. Z porównania obu rozdziałów wynika samo przez się, że pragnąc również i ten rozdział zaopatrzyć uwagami, muszę go potraktować w całkiem odmienny sposób. W poprzednim rodziale musiałem jedynie rozplątywać sofizmaty i oddzielać pozór od prawdy; mogłem powoływać się na uznane prawa natury i niejednokrotnie znajdywałem oparcie w nauce; tu zaś czeka mnie inne zadanie: muszę ów ciasny krąg rozszerzyć, wypełnić luki i samodzielnie ukończyć pracę, której potrzebę prawdziwi artyści i prawdziwi przyjaciele sztuki od dawna już odczuwali. Ponieważ jednak, zakładając nawet, że byłoby się do tego zdolnym, nie podobna uważać wykładu, powstałego dzięki cudzej i niepełnej rozprawie, za rzecz dogodną, obrałem inną metodę, by moje opracowanie tego rozdziału uczynić pożytecznym dla przyjaciół sztuki.

Diderot i tu również, z właściwą sobie sofistyczną chytrością, miesza ze sobą różne części swej krótkiej roprawki i prowadzi nas niby w labirynt, pragnąc nam na krótkiej przestrzeni dać złudne wrażenie przechadzki. Dlatego też roz-

*) Patrz: *Twórczość*, z. 8, 1949, str. 18.

dzieliłem jego wywód na poszczególne części i zestawiłem je ze sobą w innym porządku. Mogłem uczynić to tym łatwiej, że cały ów rozdział nie jest wewnętrznie zwarty, a jego błyskotliwa ruchliwość z trudem kryje niedostatki, wynikłe z aforystycznego ujęcia tematu.

Wedle nowego porządku włączyłem również moje uwagi, pragnąc, by umożliwiło to rozeznanie w tym, co już zostało dokonane i czego jeszcze dokonać należy.

KILKA UWAG OGÓLNYCH

„Wielkie znaczenie kolorytu. Rysunek nadaje przedmiotom kształt, kolor nadaje im życie; jest on boskim tchnieniem, które wszystko ożywia".

Miłe wrażenie, które oku sprawia kolor, jest wynikiem pewnej właściwości, uzmysławianej sobie przez nas w zjawiskach tak materialnych, jak i niematerialnych, jedynie przy pomocy wzroku. Kolor trzeba widzieć, musi się go zobaczyć, by stworzyć sobie pojęcie o wspaniałości tego potężnego zjawiska.

„Rzadkość dobrych kolorystów. Choć wielu jest przednich rysowników, mało jest wielkich kolorystów. Podobnie ma się rzecz w literaturze: posiadamy stu chłodnych logików na jednego wielkiego mówcę i dziesięciu wielkich mówców na jednego doskonałego poetę. Wielkie zainteresowanie może przyspieszyć rozwój zdolnego człowieka i Helvetius niechaj sobie mówi co chce, lecz bez nastroju nikt nie napisze nawet dziesięciu dobrych wierszy, choćby szło o jego głowę".

Diderot postępuje tu po swojemu i chcąc ukryć swe braki w zagadnieniach specjalnych uogólnia kwestię, o której pragnęlibyśmy zostać pouczeni, olśniewając błędnie zastosowanym przykładem z dziedziny sztuki oratorskiej. Zawsze spycha się wszystko na muzę, zawsze jedynie nastrój winien wszystkiego dokonać. Wprawdzie, jeśli ma powstać dzieło sztuki, muza i nastrój są niezbędnymi warunkami, lecz oba, mówiąc jedynie o malarstwie, niezbędne są dla odkrywczości i uporządkowania, oświetlenia i zabarwienia, wyrazistości i ostatecznego wykonania. Skoro barwa ożywia powierzchnię obrazu, musimy we wszystkich jego częściach uzmysłowić sobie pełnię życia.

Można by to zdanie w ogóle odwrócić i powiedzieć: „Istnieje więcej dobrych kolorystów niż rysowników"; lub, jeśli jeszcze inaczej pragniemy się wyrazić: „Tak w jednym, jak i w drugim wypadku równie trudno jest osiągnąć doskonałość". Przyjmując zresztą dowolnie wysoki lub niski poziom, ilość mistrzów będzie zawsze co najmniej równa, o ile nie będzie nawet więcej kolorystów. Wystarczy pomyśleć choćby o szkole niderlandzkiej, lub w ogóle o wszystkich tych, których nazywają naturalistami.

Skoro więc twierdzenie to jest słuszne i doprawdy ilość dobrych kolorystów jak i rysowników jest jednakowa, prowadzi nas to do innego ważnego zagadnienia. Szkoły, gdy chodzi o rysunek, posiadają jeśli nie całkowicie opraco-

waną teorię, to przynajmniej pewne zasady, reguły i miary, które można przekazywać; przy zagadnieniach kolorytu natomiast nie możemy przekazać ani teorii, ani zasad, ani w ogóle niczego. Uczeń zdany tu jest na łaskę natury, przykładów własnego smaku. Dlaczego więc równie trudno jest dobrze rysować, jak dobrze posługiwać się kolorem? Ponieważ, jak nam się wydaje, rysunek wymaga bardzo wielu wiadomości, długich studiów, wykonywanie zaś tej sztuki jest bardzo skomplikowane, żąda stałego zastanawiania się i pewnych rygorów; koloryt natomiast jest zjawiskiem przemawiającym jedynie do uczucia i dlatego też przez uczucie instynktownie może być oddane.

Cóż za szczęście, że tak właśnie jest! W przeciwnym wypadku mielibyśmy bowiem, ze względu na brak teorii i zasad, jeszcze mniej kolorystycznie dobrych obrazów. Fakt, że nie posiadamy ich więcej, ma przeróżne przyczyny. Diderot w dalszym ciągu tej rozprawki niejedno mówi na ten temat.

Jak smutno przedstawia się ta dziedzina w naszych podręcznikach, można się przekonać, spojrzawszy na artykuł pt. „Koloryt" w „Ogólnej teorii sztuk pięknych" Sulzera — oczami artysty, który pragnie się czegoś nauczyć, znaleźć jakieś wskazówki, pójść wytkniętą już drogą. Gdzież tam choćby ślad teorii? Gdzież znajdziemy tam choćby napomknienie, że autor wskazuje na to, o co właściwie chodzi? Spragniony wiedzy artysta zostaje wygnany ze szkoły, do której ma zaufanie, i skazany jest na powrót do natury, w góry i na równiny, w szeroki świat: winien patrzeć na słońce i chmury, zwracać uwagę na zapachy i Bóg wie co jeszcze, i w ten sposób obserwować, uczyć się i radzić sobie, niby podrzutek — własnymi siłami w obcym kraju. Czyż po to otwiera się książkę teoretyka, by ponownie wypłynąć na szerokie wody doświadczenia, wpaść w wir nieskładnych spostrzeżeń i splątanych myśli niewyćwiczonego umysłu? Wprawdzie geniusz niezbędny jest zarówno w ogóle w sztuce, jak i w poszczególnych jej dziedzinach, wprawdzie konieczna jest pewna wrażliwość oka na barwy i pewne wyczucie ich harmonii, wprawdzie geniusz musi widzieć, obserwować, działać i istnieć sam przez się, lecz mimo to wiele jest chwil, w których czuje on potrzebę wzniesienia się przy pomocy myśli ponad doświadczenie, a nawet — jeśli zechcemy określić to w ten sposób — ponad siebie samego. Chętnie zbliża się wtedy do teoretyka, od którego w każdym wypadku może oczekiwać skrócenia swej drogi i ułatwienia zadania.

„Sąd o zastosowaniu barw. Jedynie mistrzowie są prawdziwymi sędziami rysunku, o kolorze natomiast wszyscy sąd wydać mogą".

Na to w żaden sposób zgodzić się nie możemy. Wprawdzie kolor, mając na celu zarówno zharmonizowanie całości, jak i prawdziwe wyobrażenie przedmiotu w poszczególnym wypadku łatwiej daje się wyczuć, jeśli przemawia bezpośrednio do zdrowych zmysłów, o kolorycie jednak, jako o właściwym tworze sztuki, jak i o wszystkich pozostałych zagadnieniach, sąd jedynie mistrz wydać może. Kolorowy, wesoły, harmonijny, dzięki swemu ogólnemu czy szczególnemu tematowi obraz może pociągać tłum, ucieszyć miłośnika sztuki, lecz sąd o nim wydać może tylko mistrz lub zdecydowany znawca. Błędy w ry-

sunku odkrywają przecie także całkiem ze sztuką nieobyci ludzie: dzieci uderzone są nieraz podobieństwem jakiegoś portretu i zdrowe oko może w poszczególnych wypadkach wiele rzeczy właściwie rozróżnić, chociaż nie ogarnia całości, ani też w zasadniczych sprawach polegać na nim nie należy. Czyż doświadczenie nie mówi nam, że ludzie nieobyci ze sztuką nawet koloryt Tycjana uważali za nienaturalny? A może Diderot sam znalazł się w takiej sytuacji, skoro stale stawia za wzór kolorytu Verneta i Chardina?

„Połowiczny znawca przeoczy w pośpiechu arcydzieło rysunku, wyrazu lub kompozycji, lecz nigdy jeszcze oko nie pozostało obojętne wobec kolorysty".

O połowicznych znawcach nie powinno właściwie wcale być mowy! Biorąc zaś rzecz ściśle, nie ma nawet żadnych połowicznych znawców. Tłum, którego jakieś arcydzieło pociąga lub odpycha, nie rości pretensji do znawstwa, zaś prawdziwy miłośnik sztuki rozwija się z każdym dniem bardziej i stale utrzymuje w sobie zdolność do dalszego rozwoju. W muzyce istnieją półtony, lecz brzmią one harmonijnie w całości; połowiczny znawca natomiast jest fałszywą struną, która nigdy nie podaje właściwego dźwięku i uporczywie trzyma się dźwięku fałszywego, podczas gdy prawdziwi znawcy i mistrzowie nigdy siebie za doskonałych nie uważają.

„Rzadkość dobrych kolorystów. Czemu jednak tak niewielu posiadamy artystów zdolnych wyrazić to, co każdy pojmuje?"

Błąd polega tu znów na fałszywym znaczeniu, jakie zostało nadane słowu: „pojmuje". Tłum tak samo nie pojmuje harmonii i prawdziwości kolorów, jak i ładu pięknej kompozycji. Wprawdzie obie te sprawy tym łatwiej dają się pojąć, im bardziej są doskonałe, dostępność bowiem jest cechą wszystkiego, co doskonałe, tak w sztuce, jak i w naturze; musi ona mieć coś wspólnego z codziennością, lecz codzienność może być pozbawiona uroku i smaku, wywoływać przesyt i nudę, podczas gdy sztuka podnieca, zajmuje, wznosi człowieka na najwyższy poziom jego egzystencji, złudnie odbierając mu poczucie przemijania czasu i ciężaru własnego istnienia. Pieśni Homera powtarzamy i nawet rozumiemy już od tysięcy lat, lecz któż jest w stanie stworzyć coś podobnego? Cóż jest bardziej zrozumiałe i łatwiejsze do pojęcia od gry doskonałego aktora? Grę jego oglądają i podziwiają niezliczone rzesze widzów, lecz któż potrafi go naśladować?

CECHY PRAWDZIWEGO KOLORYSTY

„Prawda i Harmonia. Kogóż zatem uważam za prawdziwego, wielkiego kolorystę? Tego, kto pojął głos natury i właściwe oświetlenie przedmiotów, jednocześnie zaś umiał zharmonizować swój obraz".

Ja powiedziałbym raczej: tego, kto kolor przedmiotów najtrafniej i najczy-

ściej, stosownie do wszelkich okoliczności, czyli oświetlenia, odległości etc., żywo ujmuje i wyobraża i harmonijnie je ze sobą połączyć umie.

Kolor, nawet w najpełniejszym świetle, występuje na bardzo nielicznych przedmiotach w swej pierwotnej czystości; zostaje on bowiem zmieniony już przez samą naturę ciał, na których występuje, poza tym silniejsze lub słabsze oświetlenie, cień, odległość, wreszcie zaś rozmaite złudzenia w najróżniejszy sposób określają go i zmieniają. Wszystko to razem można nazwać prawdziwością koloru, jest to bowiem ta prawda, która ukazuje się zdrowemu, silnemu i wyćwiczonemu oku artysty. Prawda ta jednak rzadko występuje w naturze harmonijnie; harmonii należy szukać w oku człowieka, polega ona na wewnętrznym działaniu i przeciwdziałaniu narządu, wedle którego pewien kolor koniecznie wymaga innego koloru i równie dobrze możemy powiedzieć: „skoro oko widzi jeden kolor, żąda od razu koloru z nim harmonizującego", jak i: „kolor, który oko, patrząc nań, pragnie umieścić obok innego, jest właśnie kolorem harmonizującym". Te kolory, na których opiera się wszelka harmonia, czyli najważniejsza część kolorytu, były dotychczas nazywane przez fizyków kolorami przypadkowymi.

„Łatwe porównanie. Nic nie przemawia do nas bardziej w obrazie od prawdziwego kolorytu, który zrozumiały jest zarówno dla uczonego, jak dla laika".

Powyższe twierdzenie jest w każdym sensie prawdziwe; musimy jednak zbadać, co właściwie miało być wyrażone tymi kilkoma słowami. Z wyjątkiem ludzkiego ciała kolor we wszystkim znaczy niemal więcej niż kształt, dzięki niemu również poznajemy wiele przedmiotów, lub nimi się interesujemy. Jednobarwny lub bezbarwny kamień nic nam nie mówi; drzewo nabiera znaczenia dopiero dzięki różnorodności swych barw; kształt ptaka osłonięty jest przed naszym okiem szatą, która dzięki regularnej zmianie barw doskonale wzrok nasz przyciąga. Wszystkie ciała posiadają poniekąd swój indywidualny kolor, lub przynajmniej kolor zależny od rodzaju i gatunku; nawet kolory sztucznych materiałów, zależnie od ich różnorodności, bywają rozmaite: cochenilla wyda się inna na płótnie, inna na wełnie, inna na jedwabiu. Tafta, atłas, aksamit, chociaż należą do jedwabi, odznaczają się każde czymś innym, i cóż może nas bardziej pociągać, radować, łudzić i zachwycać, niż chwila, gdy rozpoznamy w jakimś obrazie właściwe, żywe i indywidualne cechy pewnego przedmiotu, dzięki którym jedynie go znamy? Wszelkie wyobrażenia kształtu bez koloru jest symboliczne; jedynie kolor czyni dzieło sztuki prawdziwym i zbliża je do rzeczywistości.

BARWY PRZEDMIOTÓW

„Barwa ciała. Istnieje pogląd, że najpiękniejszą w świecie barwą jest miła różowość; niewinność, młodość, zdrowie, skromność i wstydliwość zdobią nią lica dziewczyny; pogląd ten wyraża nie tylko rzecz

piękną, wzruszającą i subtelną, lecz prawdziwą: ciało bowiem trudno odtworzyć; soczysta, jednolita biel, która by nie była blada ani matowa, mieszanina czerwieni i błękitu, niepostrzeżenie przebijająca przez kolor żółty, krew, życie, wszystko to doprowadza artystę do rozpaczy. Kto osiągnął wyczucie ciała, zaszedł już daleko, reszta nic wobec tego nie znaczy. Wielu malarzy zmarło, nie odczuwając barwy ciała, i wielu ich jeszcze umrze, nie czując jej".

Diderot słusznie zaczyna od kulminacyjnego punktu, czyli od koloru ludzkiego ciała. Kolory podstawowe, które dostrzegamy i widzimy oddzielnie w zjawiskach fizjologicznych, fizycznych i chemicznych, zostają, skoro użyjemy ich organicznie, jak wszelkie inne składniki naturalne, uszlachetnione. Człowiek jest najwyższą uorganizowaną istotą i niechaj będzie wolno nam, którzy piszemy dla artystów, przyjąć, że wśród ras ludzkich istnieją jeszcze doskonalej wewnętrznie i zewnętrznie uorganizowane, których skóra, jako powierzchnia doskonałego tworu, ukazuje harmonię barw tak piękną, że nasze pojęcia nie są w stanie jej przerosnąć. Wyczucie tej barwy zdrowego ciała, czynne obserwowanie jej i dążenie do osiągnięcia podobieństwa wymaga tylu różnorodnych i delikatnych czynności zarówno oka, jak umysłu i ręki, tak żywego i młodzieńczego odczuwania natury, oraz dojrzałego umysłu, że wszystko inne jest wobec tego jedynie żartem i zabawą, przynajmniej w odniesieniu do tej najwyższej umiejętności. To samo dotyczy formy. Ten, kto wzniósł się do zrozumienia piękna i znaczenia ludzkiej postaci, wyrazi równie pięknie znaczenie wszelkich innych przedmiotów. Jakież wspaniałe dzieła powstałyby, gdyby tak zwani malarze historyczni zechcieli zniżyć się do malowania krajobrazów, zwierząt i przedmiotów nieorganicznych.

Ponieważ poza tym całkowicie się z autorem zgadzamy, pozwalamy mu przemówić samemu:

„Mógłbyś sądzić, że dla nabrania wprawy w kolorycie nie powinno ci zaszkodzić umiarkowane studium ptaków i kwiatów. Nie, przyjacielu, to naśladownictwo nigdy ci nie da wyczucia ciała. Cóż stanie się z Bachelier, gdy straci on z oczu swą różę, swego żonkila czy swój goździk? Pozwólcie Madame Vien namalować portret i zanieście go potem Latourowi. Lecz nie, nie zanoście mu go! Ten zdrajca żadnego ze swych współbraci tak dalece nie ceni, by mu powiedzieć prawdę; nakłońcie jednak jego, który umie malować ciało, do namalowania szaty, nieba, goździka, wonnej śliwki lub delikatnym puchem okrytej brzoskwini — zobaczycie, jak wspaniale się z tego wywiąże. A Chardin! Czemuż uważamy jego naśladownictwo martwych tworów za samą naturę? Właśnie dlatego, że odtwarza on wiernie ciało ludzkie, gdy tylko zechce".

Nie można wyrazić się żywiej, piękniej i dworniej; sama zasada zaś jest zapewne również prawdziwa. Jedynie Latour nie został szczęśliwie obrany jako przykład wielkiego mistrza barwy — jest to bajecznie przesadny, czy raczej zmanierowany malarz ze szkoły Rigauda, lub też naśladowca tego mistrza.

Diderot w dalszym ciągu przechodzi do nowych trudności, na jakie natrafia malarz — nie jest bowiem jeszcze zbyt trudno naśladować ciało, trudność powstaje dzięki temu, że powierzchnia ta należy do myślącej, rozumnej i czującej istoty, której najskrytsze, najtajniejsze i najlżejsze przemiany błyskawicznie odbijają się na wyglądzie zewnętrznym. Przesadza nieco tę trudność, czyni to jednak z właściwym sobie wdziękiem i nie oddalając się od prawdy.

„Tym jednak, co wielkiego kolorystę w końcu przyprawia o prawdziwy zawrót głowy, jest zmienność ciała, które z chwili na chwilę ożywia się i zmienia barwę. Podczas gdy artysta kurczowo trzyma się swego płótna, gdy jego pędzel zajęty jest wyobrażaniem mojej osoby, ja już się zmieniłem, on zaś nie może mnie odnaleźć. Jeśli przyszedł mi na myśl *abbé* Leblanc — musiałem ziewnąć z nudów; skoro oczom mojej wyobraźni ukazał się *abbé* Trublet — wyglądam ironicznie. Jeśli ukaże mi się mój przyjaciel Grimm, lub Zofia moja, bije mi serce, czułość i wesele malują się na mej twarzy, radość zdaje się przenikać moją skórę, najmniejsze nawet naczyńka krwionośne doznają wstrząsu i rumieniec niepostrzeżenie oblewa moje lica żywą barwą. Pod uważnym spojrzeniem Latoura i Bachelier zmieniają się nawet kwiaty i owoce. A jakąż męką jest dla nich twarz człowieka — płótno, które porusza się, wydyma i opada, zabarwia się i zmienia kolor w zależności od niezliczonych przemian lekkiego i ruchliwego tchnienia, które nazywamy duszą".

Powiedzieliśmy przedtem, że Diderot poniekąd przesadza w trudnościach; byłyby one z pewnością nie do przezwyciężenia, gdyby malarz nie posiadał tych właściwości, które czynią z niego artystę, gdyby był zależny jedynie od spoglądania na przemian na płótno i na ciało, gdyby nie był w stanie stworzyć nic innego nad to, co widzi. Lecz na tym właśnie polega geniusz i talent artysty, że potrafi patrzyć, utrwalać, uogólniać, symbolizować i charakteryzować zarówno kształty, jak i barwy. Jest on utalentowanym artystą właśnie dlatego, że posiada pewną metodę, wedle której traktuje wszystkie przedmioty, metodę zarówno myślową, jak i praktyczno-mechaniczną, przy pomocy której potrafi nawet najbardziej ruchliwy przedmiot utrwalić i określić, nadając mu jednolity i prawdziwy kształt artystyczny.

„Lecz zapomniałbym nieomal wspomnieć o barwie namiętności, choć właśnie miałem zamiar o niej mówić. Czyż każda namiętność nie posiada swej własnej barwy? I czyż barwa ta nie zmienia się na każdym stopniu namiętności? Np. w gniewie barwa posiada różne stopnie: gdy zapala się gniewem, płoną oczy; skoro gniew dochodzi do zenitu — kurczy serce, zamiast je rozszerzać, wzrok mąci się, policzki i czoło pokrywa bladość, wargi drżą i bieleją. Miłość i pożądanie, słodycz rozkoszy i pełne szczęścia zaspokojenie — czyż każde z tych uczuć nie okrywa umiłowanej piękności innym kolorem?"

O powyższym fragmencie można powiedzieć to samo, co o poprzednim —

należy tu pochwalić Diderota, że stawia wielkie wymagania przed artystą; ma prawo stawiać je, zwracając mu uwagę na różnorodność zjawisk natury i chcąc w ten sposób uchronić go od maniery. Podobny zamiar wyjawia i w następnym fragmencie:

„Różnorodność tkanin i szat przyczyniła się niemało do udoskonalenia kolorytu".

W jednej z powyższych uwag była już o tym mowa.

„Odcień jakiegoś koloru może być słaby, nie będąc przy tym fałszywym".

Nie ma najmniejszych wątpliwości co do tego, że koloryt lokalny może zostać złagodzony zarówno w całym obrazie, jak i w różnorodnych jego tłach, pozostając przy tym prawdziwym i odpowiadając wyobrażonym przedmiotom.

O HARMONII BARW

Dochodzimy teraz do ważnego punktu, na temat którego wypowiedzieliśmy już wyżej kilka uwag, nie tu jednak, lecz dopiero w wyniku całej nauki o barwach rozwinąć i omówić go możemy.

„Istnieje twierdzenie, że są barwy przyjazne sobie lub wrogie; twierdzenie to jest prawdziwe, jeśli rozumie się przez nie fakt istnienia takich barw, które trudno się ze sobą łączą i tak ostro od siebie odbijają, że światło i powietrze, te dwa czynniki wprowadzające ogólną harmonię, z trudnością potrafią uczynić nam znośnym ich bezpośrednie ze sobą sąsiadowanie".

Ponieważ nie udało się dotrzeć do podstaw harmonii barw, a jednak musiano stwierdzić istnienie kolorów harmonijnych i nieharmonijnych, jednocześnie zaś zauważono, że silniejsze lub słabsze światło zdaje się barwom czegoś dodawać lub ujmować — i przez to w pewien sposób między nimi pośredniczy; ponieważ zauważono, że powietrze, otaczając ciała, wywołuje pewne łagodzące i nawet harmonizujące zmiany — uznano oba te czynniki za ogólnie harmonizujące. Zaledwie dokonano tego rozróżnienia, pomieszano ponownie, w całkiem niedopuszczalny sposób, światłocień z kolorytem; zwołano masy i zaczęto mówić o powietrznej perspektywie; wszystko zaś jedynie po to, aby uniknąć wyjaśnienia harmonii barw. Przejrzyjmy rozdział teorii Sulzera o kolorycie i zwróćmy uwagę na fakt, że kwestia harmonii barw bynajmniej nie została tam uwypuklona, lecz przeciwnie — ukryta i zagrzebana wśród różnych, bądź pokrewnych, bądź obcych temu tematowi zagadnień. Pracę tę należy więc jeszcze wykonać i wtedy może okaże się, że taka harmonia, która pierwotnie istniała w spojrzeniu i uczuciu człowieka, może również zostać stworzona przez odpowiednie zestawienie ze sobą zabarwionych przedmiotów.

„Wątpię, czy jakikolwiek malarz zrozumie to zagadnienie lepiej niż choć odrobinę próżna kobieta, lub kwiaciarka znająca swe rzemiosło".

Zatem wrażliwa kobieta i bystra kwiaciarka znają się na harmonii barw! edna z nich wie, w czym jej jest do twarzy, druga zaś — w jaki sposób naać swemu towarowi zachęcający wygląd. Czemuż więc filozof i fizjolog nie lają się do tej szkoły? Czemu nie chcą zadać sobie tego niewielkiego trudu bserwowania, w jaki sposób postępuje owa urocza istota, by ów elementarny rąg uporządkować z korzyścią dla siebie? Czemu nie zwrócą uwagi na to, co bie przyswaja i co odrzuca? Istnienie harmonii i dysharmonii barw już stwierzono, malarz musi się na niej opierać, każdy jej od niego żąda, lecz nikt nie ówi mu, czym ona jest. I cóż się dzieje? Naturalne wyczucie prowadzi go niektórych wypadkach właściwie, w innych natomiast nie umie sobie porazić. Jakże się wtedy zachowuje? Unika barwy, osłabia ją i wydaje mu się, e ją harmonizuje odbierając jej siłę i nie pozwalając jej dość żywo kontrastoać z inną.

„Ogólny ton barwy może być słaby, nie niszcząc harmonii, przeciwnie, właśnie nasilenie kolorytu trudno połączyć z harmonią".

Nie twierdzimy bynajmniej, że łatwiej zharmonizować koloryt słaby niż lny; wprawdzie przy silnym kolorycie, gdy barwy występują żywo, oko dczuwa również o wiele żywiej harmonię i dysharmonię; jeśli się jednak osłabi olory, używając do malowania obrazu barw to jasnych, to mieszanych, to nów przybrukanych, wówczas nikt już właściwie nie wie, czy widzi obraz armonijny, czy dysharmonijny; w każdym jednak razie można wtedy powiezieć, że obraz ów nie wywołuje żadnego wrażenia i żadnego znaczenia nie osiada.

„Malowanie biało a malowanie jasno, to dwie całkiem odmienne rzeczy. Jeśli w dwóch różnych kompozycjach wszystko poza tym jest podobne, to z pewnością jaśniejsza z nich bardziej wam się będzie podobała; różnica jest tu ta sama, co między dniem a nocą".

Obraz może odpowiadać wszelkim wymogom kolorytu, będąc przy tym upełnie jasnym i pełnym światła. Jasny kolor cieszy oko, te same zaś barwy pełnym nasileniu, użyte w swym odcieniu najciemniejszym, dadzą efekt poważny, tajemniczy; lecz oczywiście inną sprawą jest malowanie barwami janymi, inną zaś tworzenie obrazu białego jak kreda. I jeszcze jedno! Doświadzenie uczy, że obrazy jasne i wesołe nie zawsze przedkładane są nad silne, pożne, efektowne. Jakżeby bowiem inaczej mógł Spagnoletto górować w swoim zasie nad Guidem?

„Istnieje pewien czar, przed którym trudno się obronić: jest czar, który wywiera malarz, umiejący nadać swemu obrazowi pewien nastrój. Nie wiem, jak mam wyraźniej wyjaśnić wam moje myśli! Tu, na tym obrazie, stoi kobieta odziana w biały atłas. Zakryjcie resztę obrazu i patrzcie tylko na suknię! Atłas ten wyda się wam może brudny, matowy i niekoniecz-

nie prawdziwy. Lecz spójrzcie ponownie na tę postać wśród przedmiotów, którymi jest otoczona, — natychmiast atłas ów i jego barwa odzyskają swą moc. Dzieje się tak dlatego, że całość jest zharmonizowana; ponieważ zaś każdy przedmiot stosunkowo traci, nie można zauważyć, czego każdemu z nich z osobna nie dostaje; harmonia ratuje dzieło. To natura, widziana o zachodzie słońca".

Nikt nie będzie wątpił, że taki obraz może być prawdziwy i harmonijny, zwłaszcza zaś, jeśli chodzi o metodę, pożyteczny.

„Fundament harmonii. Będę się wystrzegał obalania w sztuce porządku tęczy. Tęcza jest w malarstwie tym, czym bas generalny w muzyce".

Diderot wskazuje wreszcie jakiś fundament harmonii: chce znaleźć go w tęczy i poprzestaje na tym, co mogła na ten temat wypowiedzieć francuska szkoła malarstwa. Skoro fizyk oparł całą teorię barw na zjawiskach pryzmatycznych, poniekąd więc i na tęczy, przyjęto również gdzieniegdzie w malarstwie owe zjawiska jako fundament praw harmonii, które należy sobie uzmysławiać przy nakładaniu barw, tym bardziej że nie można było zaprzeczyć rzucającej się w oczy harmonii tego zjawiska. Niestety błąd, popełniony przez fizyka, prześladował również ze wszystkimi szkodliwymi wpływami malarza. Tęcza i zjawiska pryzmatyczne są jedynie pojedyńczymi wypadkami znacznie szerszych, dalej sięgających i głębiej dających się uzasadnić harmonijnych zjawisk barwnych. Harmonia istnieje nie dlatego, że wskazuje nam ją tęcza lub pryzmat, lecz wymienione zjawiska te są harmonijne, ponieważ istnieje wyższa, ogólna harmonia, której prawom one również podlegają.

Tęczy w żaden sposób nie możemy porównywać z basem generalnym w muzyce: nie ogarnia ona nawet wszystkich zjawisk, jakie stwierdzamy w refrakcji i nie możemy uważać jej za bas generalny barw tak samo, jak nie możemy uważać za bas generalny akordu durowego w muzyce; ponieważ jednak istnieje harmonia dźwięków, akord durowy jest harmonijny. Jeśli jednak będziemy dociekać dalej, znajdziemy także i akord molowy, który bynajmniej nie mieści się w durowym, lecz mimo to mieści się w kręgu pełnej muzycznej harmonii.

Póki zaś i w nauce o barwach nie zostanie wyjaśniony fakt, że całości zjawisk nie można wtłaczać siłą w ramy jednego, ograniczonego zjawiska, i szczególnego, tylko tego zjawiska dotyczącego wyjaśnienia, lecz że każde z tych zjawisk mieści się w owym kręgu osobno, w pewnej kolejności i porządku — w sztuce nadal trwać będzie brak decyzji i zamieszanie. W praktyce bowiem o wiele żywiej odczuwa się potrzebę wyjaśnień, teoretyk zaś spokojnie odsuwa na bok to zagadnienie, twierdząc z uporem, że wszystko zostało już wyjaśnione.

„Obawiam się jednak, że małoduszni malarze wyszli z tego założenia, pragnąc w ten sposób zacieśnić granice sztuki i stworzyć łatwą i ograniczoną manierę, którą między sobą nazywamy receptą".

Diderot potępia tu małą manierę, w którą mogli popaść różni malarze, biorący zbyt dosłownie ograniczoną teorię fizyczną. Ustawili oni — tak to przynajmniej wygląda — na swej palecie wszystkie farby w takim porządku, w jakim występują one w tęczy, z czego powstała niezaprzeczona harmonijna ciągłość, którą nazwali receptą, ponieważ dzięki niej zostało ustalone wszystko, co się stać może i powinno. Ponieważ jednak znali farby jedynie w kolejności tęczy i widma słonecznego, nie śmieli zakłócać przy pracy tego porządku lub potraktować go w ten sposób, by zatraciło się pojęcie podstawowe — przeciwnie, w całym obrazie można było odnaleźć ową receptę, kolor na obrazie jak i na palecie pozostawał jedynie materią, elementem, nigdy zaś nie łączył się organicznie, dzięki prawdziwie genialnej metodzie, w harmonijną całość. Diderot gwałtownie atakuje tych artystów. Ja nie znam ich nazwisk i nie widziałem żadnego takiego obrazu, wydaje mi się jednak, że mogę sobie wedle słów Diderota wyobrazić, co ma na myśli.

„Zaiste, istnieją w malarstwie tacy protokóliści, tacy wierni słudzy tęczy, że stale można odgadnąć, co zrobią. Jeśli jakiś przedmiot posiada ten czy inny kolor, można być pewnym, że odnajdzie się w ich obrazach niemal niezmieniony. Jeśli pokryją kolorem choćby skrawek obrazu, reszta jest już wiadoma. Przez całe życie nie czynią nic innego, tylko przemieszczają ów skrawek: staje się on ruchomym punktem, który spaceruje sobie po powierzchni to tu, to tam, zatrzymuje się i przystaje, gdzie mu się podoba, lecz zawsze w tym samym towarzystwie. Jest on podobny do wielkiego pana, który wraz ze swym dworem ukazuje się stale w jednakowych szatach".

„Prawdziwy koloryt. Ani Vernet, ani Chardin nie postępują w ten sposób. Ich nieustraszony pędzel potrafi śmiało łączyć największą różnorodność z najdoskonalszą harmonią i przedstawić wszystkie barwy natury oraz ich stopniowanie".

Diderot zaczyna tu mylić sprawę metody i kolorytu. Postępując wedle takiej metody udaje się zatracić wszystko materialne, elementarne, surowe; artysta potrafi wyodrębnić prawdę poszczególnych elementów, ukrytą w pięknie powiązanej, harmonijnej całości. Tak oto wracamy więc zgodnie do założeń, z których wyszliśmy.

Bardzo ważne jest następne zagadnienie; posłuchajmy naprzód, co o tym mówi Diderot, później zaś ujawnimy i nasze myśli.

„Mimo to jednak zarówno Vernet jak i Chardin posiadają własną i ograniczoną metodę posługiwania się kolorem. Nie wątpię w to i niechybnie odkryłbym ową metodę, gdybym zechciał zadać sobie ten trud. Jest to możliwe dlatego, że człowiek nie jest Bogiem, ani warsztat artysty — naturą".

Diderot, po ostrej sprzeczce z manierzystami, odkrywszy ich błędy i przeciwstawiwszy im swoich ulubionych artystów — Verneta i Chardina, dochodzi do delikatnego punktu, w którym okazuje się, że nawet ci jego ulubieńcy biorą

się do dzieła w pewien określony sposób, który można by im wyrzucać jako zbyt osobliwy i ograniczony, tak że sam w końcu z trudem wie, jak ich odróżnić od manierzystów. Czułby zresztą pokusę, by powiedzieć to samo nawet o największych artystach, lecz ustępuje: nie chce porównywać artysty z Bogiem, ani dzieła sztuki z tworem natury. Czymże więc różni się artysta idący drogą właściwą od tego, który obrał złą drogę? Tym, że postępuje rozważnie wedle pewnej metody, nie czepiając się lekkomyślnie maniery.

Artysta, który stale patrzy, czuje i myśli, ujrzy wszystkie przedmioty w pełni ich wartości i najżywszym działaniu, oraz jasno dostrzeże stosunki między nimi; przy naśladowaniu natury ułatwi mu pracę wynaleziona przez niego, lub przekazana mu i następnie przemyślana przez niego metoda; jeśli zaś przy postępowaniu wedle tej metody indywidualność jego również odegra pewną rolę, umożliwi mu to, przy jednoczesnym posługiwaniu się najwyższymi siłami zmysłów i ducha, ciągłe wznoszenie się ku sprawom ogólnym, dzięki czemu będzie mógł osiągnąć ostateczną granicę swoich możliwości artystycznych.

Tą drogą doszli Grecy do wyżyn, na których stanęła ich sztuka, zwłaszcza plastyczna; dlaczegóż bowiem dzieła ich, powstałe w różnych epokach i posiadające różną wartość artystyczną, mają pewien wspólny wyraz? Chyba właśnie dlatego, że dążąc naprzód, postępowali wedle określonej i słusznej metody, której nigdy, nawet w okresie upadku, całkowicie nie zarzucili.

Rezultat prawdziwej metody nazywamy, w przeciwieństwie do maniery, stylem. Styl podnosi indywidualność artysty na najwyższy poziom, jaki człowiek może osiągnąć: dlatego wszyscy wielcy artyści podobni są do siebie wzajem w swoich najlepszych dziełach. Rafael posiadał w swych najbardziej udałych obrazach koloryt zbliżony do Tycjana. Maniera natomiast jeszcze bardziej indywidualizuje — jeśli tak można powiedzieć — indywiduum. Człowiek niepowstrzymanie ulegający swym popędom i skłonnościom oddala się coraz bardziej od jedności, jednocześnie zaś i od innych artystów, którzy mogliby być do niego podobni; nie wymaga niczego od ludzkości, i właśnie w ten sposób oddala się od ludzi. Dotyczy to zarówno dziedziny obyczajów, jak i sztuki; ponieważ wszystkie czynności człowieka wywodzą się z jednego źródła, przeto podobne są do siebie we wszystkich odmianach.

A zatem, szlachetny Diderocie, pozostaniemy przy twej wypowiedzi, wzmacniając ją jeszcze.

Człowiek niechaj nie pragnie być równy Bogu, lecz niechaj dąży do udoskonalenia się jako człowiek. Artysta zaś niechaj nie usiłuje stworzyć dzieła natury, lecz doskonałe dzieło sztuki.

BŁĘDY I BRAKI

„Karykatura. Tak w barwie jak i w rysunku istnieją karykatury, wszelka zaś karykatura jest w złym guście".

Wyraźnie rozeznać, w jaki sposób powstaje karykatura i czym się ona właściwie różni od dysharmonijnego nałożenia kolorów, możemy dopiero wówczas,

gdy ustalimy, co należy nazywać harmonią barw, i znajdziemy zasadę, na której się ona opiera; zakładamy bowiem, że oko przyjmuje pewną zgodność, wyczuwa dysharmonię, i że wiemy już, skąd obie te właściwości pochodzą. Wtedy dopiero dochodzimy do wniosku, że mogłaby istnieć jeszcze trzecia właściwość, mieszcząca się między dwiema pozostałymi. Można umyślnie i świadomie odejść od harmonii, podkreślając wówczas cechy charakterystyczne; jeśli jednak artysta posuwa się jeszcze dalej, przesadza; bądź też, nie posiadając właściwego wyczucia ani koniecznej rozwagi, tworzy karykaturę, która w końcu staje się całkowicie dysharmonią, maszkarą, i której każdy artysta pilnie wystrzegać się winien.

„Indywidualny koloryt. Dlaczego mamy tak wielu kolorystów, skoro natura posiada tylko jeden sposób mieszania barw?"

Nie można właściwie powiedzieć, jakoby w naturze istniał tylko jeden koloryt, bowiem przy słowie „koloryt" wyobrażamy sobie zawsze człowieka, który widzi daną barwę, chwyta ją oczami i zatrzymuje w pamięci. Nie chcąc jednak popaść w niepewność w rozumowaniu, powinniśmy i musimy przyjąć, że oczy wszystkich zdrowych ludzi, wszystkie barwy i wzajemny ich do siebie stosunek widzą mniej więcej jednakowo; bowiem na wierze w zgodność takich apercepcji polega cała możliwość podzielenia się doświadczeniem.

Można jednak stwierdzić, że w stosunku do barw znajdujemy wielkie odchylenia w narządach wzroku, co najlepiej dostrzec się daje u malarza, który ma stworzyć coś podobnego do tego, co widzi. Ze stworzonego dzieła możemy wnioskować o tym, co widział artysta, i powiedzieć za Diderotem:

„Właściwości narządu wzroku posiadają niechybnie wielkie znaczenie. Oko słabe i wrażliwe nie zaprzyjaźni się z żywymi i mocnymi barwami i żaden malarz nie będzie chciał utrwalić na swym obrazie wrażeń, które go drażnią w naturze; nie będzie on lubił ani żywej czerwieni, ani pełnej bieli, i tapetę, którą okryje ściany swego pokoju, zarówno jak i swoje płótno zabarwi słabymi, łagodnymi, delikatnymi odcieniami, zastępując harmonią siłę wyrazu, którego was w swym dziele pozbawił".

Ów słaby, łagodny koloryt, ucieczkę od żywych barw, można, jak twierdzi Diderot, wytłumaczyć słabością nerwów. Stwierdzamy, że silne i zdrowe narody, lud, dzieci i młodzież lubią żywe barwy, lecz stwierdzamy również, że część ludzi bardziej wykształconych od barw tych ucieka, po części dlatego, że ma wzrok osłabiony, po części zaś, ponieważ unika wszystkiego, co charakterystyczne i jaskrawe.

Natomiast gdy u malarza koloryt nie jest wyrazisty, winę ponosi często niepewność i brak teorii. Najsilniejszy nawet kolor znajduje przeciwwagę jedynie w innym mocnym kolorze i tylko pewien swej słuszności artysta odważał się umieszczać je obok siebie. Ten zaś, kto w tych wypadkach zdaje się na uczucie, na jakieś „mniej lub więcej", może łatwo stworzyć karykaturę, której, jeśli posiada smak, zechce uniknąć: stąd pochodzi tłumienie, mieszanie i zabijanie barw,

pozór jakiejś harmonii, która w końcu rozpływa się w nicości, zamiast ogarną całość.

„Dlaczegóżby charakter, a nawet nastrój malarza nie miał mieć wpływu na jego koloryt? Jeśli jego myśli są zazwyczaj smutne, czarne i ponure, jeśli w jego melancholijnym umyśle i ciemnej pracowni panuje wieczna noc, jeśli broni on światłu dziennemu wstępu do swego pokoju, szukając samotności i ciemności, czyż nie będziecie oczekiwać od niego obrazu, który może być wyrazisty, lecz jednocześnie będzie ciemny, o barwach brzydkich i ponurych? Człowiek chory na żółtaczkę, który wszystko widzi na żółto, jakże ma nie rzucić na obraz welonu, którym chory organ jego wzroku przesłania mu dzieła natury, i który sprawia mu przykrość, skoro porówna zielone drzewo, utrwalone uprzednim doświadczeniem w jego wyobraźni, z żółtym, które obecnie ma przed oczami.

Bądźcie pewni, że malarz ukazuje siebie w swym dziele tak, jak to czyni pisarz, i nawet więcej. Może wprawdzie jednorazowo zmienić charakter swego dzieła, pokonać naturę i właściwości swego wzroku. Postępuje wówczas podobnie do zamkniętego w sobie, milczącego człowieka, który wreszcie także głos podnosi — lecz skoro minie wybuch, popada znowu w swój stan naturalny — w milczenie. Smutny artysta, który urodził się ze słabym wzrokiem, może stworzyć jeden obraz o żywych barwach, lecz wkrótce powróci do swego kolorytu".

Mimo to godny uznania jest sam fakt, że artysta zdaje sobie sprawę ze swych braków i zasługuje on ze wszech miar na pochwałę, jeśli usiłuje im przeciwdziałać. Artysta taki trafia się niezmiernie rzadko, lecz jeśli się trafi, spotka go niechybnie nagroda za poniesione trudy, ja zaś nie straszyłbym go, jak Diderot, koniecznością powrotu do poprzedniego kolorytu, lecz obiecywałbym mu raczej, jeśli nie całkowite osiągnięcie celu, to przynajmniej stały i szczęśliwy rozwój.

„W każdym razie, jeśli organ wzroku jest w jakikolwiek sposób schorzały, choroba ta osnuje swą mgłą wszystkie przedmioty, wskutek czego najbardziej ucierpi natura i jej naśladowanie".

Diderot, ukazawszy artyście, co powinien w sobie zwalczać, wskazuje mu jeszcze niebezpieczeństwa, jakie go czekają w szkole.

„Wpływ mistrza. Przyczyną tego, że posiadamy tak mało prawdziwych kolorystów, jest fakt, że artysta ulega zazwyczaj wpływom jednego mistrza. Uczeń nieskończenie długo kopiuje obrazy jednego mistrza, nie patrząc na naturę, przyzwyczaja się widzieć wszystko obcymi oczami, zatracając użytek własnych. Z czasem osiąga pewną biegłość, która go hamuje i od której nie może się już uwolnić, ani oddalić: trzyma ona wzrok jego na uwięzi, niby łańcuch nogi niewolnika, i to jest właśnie przyczyną, że fałszywy koloryt tak się szerzy. Kto kopiuje według La Grenée, przywyknie do obrazów wspaniałych i solidnych, kto trzyma się le Prince'a, stanie się czerwony i ceglasty, kto maluje wedle Greuze'a — szary i fio-

letowy, ten zaś, kto studiuje Chardina, będzie prawdziwy! Stąd pochodzi rozmaitość sądów o kolorze i rysunku nawet między artystami: jeden twierdzi, że Poussin jest suchy, inny, że Rubens jest przesadny, zaś ja — liliput — klepię ich łagodnie po ramieniu i stwierdzam, że głupstwa powiedzieli".

Nie ulega kwestii, że pewne błędy czy fałszywe kierunki z łatwością się udzielają, gdyż wiek i poważanie, którym cieszą się starsi artyści, niejednego już młodzieńca sprowadziły na błędne, choć wygodne drogi. Wszystkie szkoły i sekty są dowodem, że można nauczyć się patrzyć cudzymi oczami, lecz podobnie jak błędne nauczanie wydaje złe owoce i szerzy manierę, tak i wrażliwość i chłonność młodych natur ułatwia działanie właściwej metodzie. Ponownie więc wołamy do ciebie, dzielny Diderocie, jak wołaliśmy już w rozdziale poprzednim: „Ostrzegając młodzieńca przed podejrzanymi szkołami, nie czyń mu i prawdziwej szkoły podejrzaną!"

„Niepewność w nakładaniu kolorów. Biorąc z palety pewien kolor artysta nie zawsze wie, jakie wrażenie wywoła na obrazie. Z czymże bowiem porównuje on ten kolor, tę farbę na swej palecie? Z innymi poszczególnymi farbami, z kolorami zasadniczymi. Czyni nawet więcej: przygląda się tym kolorom na miejscu, tam, gdzie je przygotował, i przenosi je w myśli na to miejsce, gdzie mają zostać użyte. Jakże często zdarza mu się przy tym, że się pomyli w ocenie! W chwili bowiem, gdy przechodzi od palety do swego obrazu, kolor zostaje zmodyfikowany, osłabiony, podkreślony, słowem całkowicie zmienia swój efekt. Wówczas artysta zaczyna próbować i tak i owak, męcząc swój kolor na wszelki możliwy sposób. Wskutek takiej pracy farba ta staje się zestawieniem różnych substancji, które mniej lub więcej (chemicznie) wpływają na siebie i wcześniej lub później stają się fałszywe.

Niepewność ta powstaje wówczas, gdy artysta nie wie dobrze, co czynić i jak tego dokonać. Oba te zagadnienia, zwłaszcza ostatnie, dają się w znacznej mierze przekazać. Kolory, których należy używać, kolejność, w jakiej je od pierwszego nałożenia aż po ostateczne wykończenie obrazu stosować trzeba, wszystko to można przekazać naukowo, niemal rzemieślniczo. Jeśli ktoś, malując na emalii, musi nakładać zupełnie inne farby, w myśli jedynie wyobrażając sobie efekt, który dopiero ogień wywoła, to ktoś inny, malując olejno, o czym tu głównie mówimy, powinien raczej wiedzieć, co musi przygotować i w jaki sposób swój obraz wykonać".

„Wypaczona genialność". Diderot musi nam wybaczyć, że pod tym tytułem opisać musimy zachowanie się artysty, które on ceni i chwali.

„Kto posiada żywe wyczucie koloru, wbija mocno swój wzrok w płótno, usta ma na pół otwarte, sapie (jęczy, dyszy), paleta jego zaś przedstawia obraz chaosu. W chaosie tym macza pędzel i w ten sposób tworzy swoje dzieło. Potem wstaje, oddala się, rzuca okiem na obraz, znów siada, i ujrzycie jak żywo powstaną na jego płótnie dzieła natury".

Może tylko poważnemu narodowi niemieckiemu wyda się rzeczą śmieszną przyglądanie się temu dzielnemu artyście, który upędza się za swym tematem z otwartymi ustami, niby zziajany pies gończy za zwierzyną. Na próżno usiłowałem oddać francuskie słówko *haleter* w jego dosłownym znaczeniu, nawet tych kilka użytych tu słów nie trafia całkowicie w sedno; wydaje mi się jednak prawdopodobne, że ani Rafael, malując „Targ w Bolsenie", ani Correggio — św. Hieronima, ani Tycjan — św. Piotra, ani Paweł Veronese — „Gody w Kanie", nie siedzieli z otwartymi ustami, sapiąc, jęcząc i dysząc. Jest to chyba jakiś francuski wyskok, którego ów dowcipny naród nawet w najpoważniejszych sprawach nie potrafi się ustrzec.

To, co następuje, jest również nielepsze:

> „Przyjacielu! Idź do pracowni i spójrz, jak pracuje artysta! Jeśli ustawił już symetrycznie, po porządku, dookoła palety, swe tusze i półtusze, lub jeśli po kwadransie pracy porządek ten nie został zakłócony, osądzasz śmiało, że artysta ten jest zimny i nigdy nic wielkiego nie stworzy. Jest on podobny do nieporadnego, ociężałego uczonego, któremu potrzebna jest cytata z jakiegoś autora. Wchodzi on tedy na drabinę, bierze daną książkę, otwiera ją, podchodzi do biurka, przepisuje te kilka linii, które mu są potrzebne, ponownie włazi na drabinę i odstawia książkę z powrotem na miejsce. Zaprawdę, nie jest to droga geniuszu!"

W powyższych uwagach sami obciążyliśmy artystę obowiązkiem tłumienia pigmentu, występującego w barwach, przy pomocy odpowiedniego ich mieszania, indywidualizowania ich w zależności od przedmiotu, oraz właściwego ich organizowania — jednak o tym, czy owa czynność musi być przeprowadzana aż tak gwałtownie i hałaśliwie, wątpi chyba każdy spokojny Niemiec.

„Właściwe i czyste obchodzenie się z kolorem".

> „Harmonia obrazu będzie tym trwalsza, im bardziej malarz będzie pewien swego pędzla, im śmielej i swobodniej będzie nakładał kolory, im mniej tam i sam z nimi się wodzi, im mniej je męczy, im prościej i odważniej ich używa. Widzimy obrazy współczesnych, które szybko zatracają harmonię, widzimy też i stare dzieła, które niezależnie od swego wieku są świeże, silne i w pełni ją utrzymały. Wydaje mi się, że właściwość ta nie polega na lepszym gatunku farb starych mistrzów, lecz jest nagrodą odpowiedniego postępowania przy pracy".

Piękne to i prawdziwe słowa o pięknej i ważnej sprawie. Czemuż nie zawsze, stary przyjacielu, zgadzasz się do tego stopnia z prawdą i z samym sobą? Czemu każesz nam zadowalać się półprawdą i kończysz tę rozprawkę paradoksem?

> „O przyjacielu, jakże wielką sztuką jest malarstwo! Jedną linijką wykańczam to, co artysta zaledwie naszkicował w ciągu całego tygodnia, on zaś na swoje nieszczęście wie, czuje i widzi to samo, co ja, i nie może być

zadowolony ze swego obrazu. Uczucie to gna go naprzód, lecz oszukuje go nie dając mu całkowitego pojęcia o tym, co właściwie potrafi; niszczy więc arcydzieło, gdy nieświadomie stanął u kresu swego kunsztu".

Wprawdzie malarstwo jest bardzo oddalone od sztuki wymowy i choć można by przyjąć, że plastyk widzi swój temat tak jak mówca, jednak w każdym z nich działa pęd całkiem odmienny. Mówca przechodzi od jednego tematu do drugiego, od tego do innego dzieła sztuki, chce o nich myśleć, pojąć je, oglądać, porządkować i ustalać ich cechy. Artysta natomiast zatrzymuje się spokojnie przy jednym temacie, miłośnie z nim się łączy, oddaje mu najlepsze siły swego serca i umysłu i stwarza go na nowo. Czas nie liczy się przy czynności powtórnego stwarzania, bowiem spełnia ją miłość. Który kochanek odczuwa przemijanie czasu, znajdując się obok przedmiotu swej miłości? I jaki prawdziwy artysta pamięta o czasie, gdy pracuje? To, co ciebie, mówco, przeraża, staje się szczęściem artysty; tam, gdzie ty chciałbyś pobiec niecierpliwie, on czuje najpełniejszy spokój.

A twemu drugiemu przyjacielowi, który nieświadomie dochodzi do kresu swych artystycznych możliwości i dalszą pracą niszczy swe doskonałe dzieło, można chyba także w końcu pomóc. Jeśli jest on istotnie tak doświadczony i biegły w rzemiośle, i taki dzielny, nie trudno chyba będzie obudzić w nim świadomość jego zdolności i objaśnić mu metodę, wedle której nieświadomie postępuje i która nas uczy, jak należy robić rzeczy najlepsze, ostrzegając jednocześnie, byśmy nie pragnęli czynić nic więcej nad to, co najlepsze.

Niechaj więc i tym razem zakończy się nasza rozmowa. Czytelnik zaś niech przyjmie przychylnie to, co dało się wyrazić w tej formie, póki nie będziemy mogli przekazać mu i podzielić się z nim najlepszym co wiemy i co potrafimy wyrazić o nauce o barwach w ogóle i o kolorycie w szczególności, we właściwej formie i porządku.

Przełożyła *Maria Kurecka*

STANISŁAW SKONECZNY

PROBOSZCZ Z CHODLA

(FRAGMENT POEMATU)

Szumiał wiatr dojrzały na miedzach wśród łanów,
brodziły po łąkach poważnie bociany.
Gdy drzewa pokładły gałęzie do spania,
wieczór bydło z pastwisk księżycem poganiał.
Gwiazdy się sypały z nieba srebrem rubli,
jak kasza z przetaka dla zgłodniałych wróbli.

Po parafii młody wikary wędrował.
W Wilkołazie Górnym, w Dolnym wiódł rozmowy.
Bywał często w Kępie i w Kłodnicy Górnej,
czasem na odwieczerz, to znów przed południem
odwiedzał Zalesie i Kłodnicę Dolną.
Łąkami, miedzami albo ścieżką polną
przychodził do Osin, Białowód, co legły
daleko od traktu w parafii rozległej.
Podpierał się często w drodze kijem krzywym,
lub wiozły go konie niosąc wierzby w grzywach.

Piotr żartował z dziećmi, gadał z kobietami —
dzieliły się z księdzem swoimi troskami.
Wystawał w stodołach. Chłopi młócąc zboże
lubili pogwarzyć, jak w zimowej porze,
o skąpym omłocie i o lichym ziarnie.
Gdy powietrzem dworskie targały młocarnie,
otrożnie świadomość krzywdy w chłopach budził,
przypowieści mówiąc o świecie, o ludziach.
To znów opowiadał, jak w krajach dalekich
chłop według praw ludzkich jest wolnym człowiekiem;
nie robi za darmo w dworze dla dziedzica,
nie zbiera swych snopków przy świetle księżyca.

Brał zboże z klepiska na dłoń: „moiściewy,
ziarno to wy, chłopi, a panowie — plewy"
mówił. Dmuchnął w rękę, plewa zlatywała;
pokazując chłopom czyste ziarno, mawiał:
„Plewę wiatr zabierze, a ziarno zostanie.
Dłużej tu plebanii, niż rządów plebana".
Gdy odszedł, niejeden nad tym długo dumał.

Wicher niespokojny przewalał się szumem.
Rozlały się rzeki powodzią wiosenną,
opadały w lasy chmurzyska posępne.
Zanim znów zabłysło nad polami słońce,
poniosły się słowa z ust do ust jak gońcy:
Ogłosił car ukaz wszem, wywłaszczeniowy;
szlachta już kasuje leśne, pastwiskowe
użytki, pozbawia za byle co chłopów
ich gruntów; niby to wzorem Europy
pragnie podnieść właśnie rolną gospodarkę,
żeby korzec zebrać tam, gdzie wsiano miarkę.
Oddzielają dwory grunta chłopskie od swych,
tak, że wsiom zostaje szmat w szerokość poszwy.

Poszedł rozgwar chłopski pod carskim zaborem.
Kur czerwony kurzył czasem jasne dwory.
Wstawał poniektóry naród, rozgwar huczał,
sypały się liście jak pióra kogucie.
Szeleściły lecąc nad polami wrony,
wojsko biegło w odsiecz tętentem swych koni.
Kwitły krwawo zboża i dymiły trakty,
car się opiekuje zatrwożoną szlachtą.
Za kratami zamków, więzień, we dnie, nocką,
odczuli na plecach chłopi kijów młockę.

Na kościelną wieżę wyszedł księżyc straszyć
kawki niespokojne krzykami puchaczy.
Gwiazdy wystrzelały rozpryśniętą salwą,
zaglądały w okno po omacku malwy.
Wikary Ściegienny w pokoju zacisznym,
zakrytym przed słońcem gałęziami wiśni,
rozmawiał z chłopami ze swojej parafii,
których zaprzysięgnąć do spisku potrafił.
Opowiadał wolno, jak było w kaliskim,
w płockim i kutnowskim, kieleckim, gostyńskim

i w innych powiatach. Wojsko wszędzie było.
Mówił, że panowie mają w carze siłę,
a car przeciw chłopom z szlachty siłę tworzy.
Słuchali uważnie, świerszcz ćwierkał na dworzu.
Czasem w noc zawołał na puszczyka lelek,
świeca kołysała się światłem u belek.
On im opowiadał, jak we Francji zrzucił
lud swojego króla w wielkiej rewolucji,
jak panów przepędzał z zamków murowanych.
„Bo był jednej myśli — zorganizowany —
dodał — i dlatego nie tylko swych panów
pokonał, ale gnał i obcych cesarzy".

Na niebie jak jastrząb księżyc się wciąż ważył,
od mokradeł mgły szły po skoszonej łące.
Uwrociami, ciszkiem, w mdłym blasku miesiąca
wracali od księdza chłopi zadumani.
Nietoperze ciszę płoszyły skrzydłami.

Dawno spał Wilkołaz. O tej porze roku
wschodni wiatr się staczał na trakt z białych stoków
zasp i szarpał drzewa, nie dając spać wronom.
Wyły psy na księżyc wyraźnie czerwony
w pustce pełgającej gwiazdami na mrozie.
Po pracy sen ludzi wcześnie bardzo zmorzył,
tylko w wikarówce jeszcze okno świeci;
wikary przycina knot kapiącej świecy.
Wszystkie wolne chwile spędza na czytaniu
książek Lamennais'go księdza, co wydane
zostały w Paryżu przez Demokratyczne
Towarzystwo Polskie w egzemplarzach licznych,
a to „Księgi ludu" i „Słowa wyznawcy".

Prysnął płomień świecy. Kot śpiący na ławce
przeciągnął się mrucząc. Piotr książkę odłożył.
Odtajały szyby, śnieg prószył na dworzu,
chrobotały w ścianie mdłe gałęzie wiśni.
Piotr tego nie słyszał, zajęty swą myślą,
patrzył, nic nie widząc, w ciemne szyby okna.
Jeździł do Lublina zimą kilkakrotnie,
zetknął z działaczami go wkrótce Lewicki.
Narady swe wiedli w znanej kamieniczce.
Z rozmów prowadzonych bardzo często z nimi
wyczuł, że im wszystkim trudno się odmienić.

Słowa manifestu wygłaszali szczerze,
w swojej szlachetności i w swej dobrej wierze
na niewolę chłopa burzyli się, nawet
pragnęli mu pomóc, ale dla nich sprawą
najważniejszą było wywalczyć byt Polski
polityczny. Całą zatem kwestię chłopską
traktowali jako wciąż niewyzyskany
potencjał, a który wyzyskać wspaniale
można w narodowej rewolucji. Wcale
na ich tok myślenia Piotr nie mógł się godzić.

Przesiewały śnieżek gałęzie w ogrodzie.

Podporządkowanie — myślał — chłopskiej sprawy
wojnie wyzwoleńczej, tylko narodowej,
choćby to przejściowym miało być etapem
do reform społecznych, może w zmianę mapy
jeno się przerodzić. Szlachta lud do wojny
wykorzysta, syta władzy znów spokojnie
zacznie na pańszczyznę starym obyczajem
gnać wsie i stosować przymusowy najem.
Trzeba, by stworzyli chłopi siłę sami,
świadomi swych celów, by wraz z panowaniem
cara znieśli ucisk jednocześnie panów.
W księżycu mrok nocny drzewa śniegiem bielił,
chodził ksiądz w izdebce jak w klasztornej celi.
Myślał nad skuteczną formą agitacji,
która by objęła wsie organizacją.
— Żebym to mógł jeździć i z ambon nauczać,
niedługo by dojrzał lud do rewolucji,
lub żebym mógł wciągnąć do spisku kapłanów...
lecz to nie jest łatwe; wiernie służą panom.

Kot mruczał na ławce stojącej pod piecem,
kogut na plebanii piał godzinę trzecią.
Piotr chodził po izbie, to stawał przy stole,
silnie się żłobiły mu zmarszczki na czole.
Naraz wziął do ręki pisma „Demokrata
Polski" stary numer sprzed dziesięciu laty,
ale w kraju świeży. Oczy jego przykuł
już kiedyś czytany przelotnie artykuł.
Mówił w nim autor nie wydrukowany,
że Grzegorz Szesnasty potępił powstanie

polskie, wtedy w bardzo głośnej encyklice.
Zabłysła mu nagle myśl jak błyskawica:
— Na wzór encykliki dla ludu napiszę
list. — Brzękła przez kota potrącona misa,
cień Piotra olbrzymi chwiał się na pułapie.
— Tak. Do agitacji posłuży mi papież —
rozmyślał. — Dam tytuł: list świętego ojca,
papieża, Grzegorza Szesnastego...
Z kojca
plebańskiego pianie go doszło kogucie.
— Odejmę broń panom, dam ją rewolucji.
Ten list będzie żagwią, która noc zapali,
ziemię i horyzont, ogień pójdzie dalej!
Gdy zadudnią w marszu twarde chłopskie stopy,
na pewno bunt wzniecą i rosyjscy chłopi.
A wtenczas car runie i z nim szlachta wszystka
w całym kraju polskim i w państwie rosyjskim.

Nie usiadł już. Chodził. Myślą swoją płonął.

Brzask na okno właził. Ostygł dawno komin.
Wicher trząsł gałęźmi, uderzał o ścianę,
aż świeca zagasła. Piotr usnął w ubraniu.

JÓZEF SIERADZKI

PROCES KS. ŚCIEGIENNEGO I 24 TOWARZYSZY

Literatura poświęcona osobie ks. Piotra Ściegiennego i jego ruchowi jest dość obfita, mimo to jednak daleko jej do wypowiedzenia ostatniego słowa. To, co wiemy o proboszczu z Chodla, nie jest dość zgłębione, istnieje też możliwość rozszerzenia podstaw źródłowych, czego przykładem jest „Raport hr. Paskiewicza w sprawie ks. Piotra Ściegiennego".

Wydrukowano go jeszcze w 1927 roku w czasopiśmie *Z pola walki*, z którym należy zapoznać się nieco dokładniej.

W styczniu 1925 roku Komitet Centralny Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików) zatwierdził Polską Komisję Histpartu, na której czele stanął Feliks Dzierżyński. Postanowienie KC wynikło z toku prac nad historią ruchu rewolucyjnego i myśli socjalistycznej w Polsce. Polska Komisja Histpartu powołała do życia Polskie Archiwum Komunistyczne w Moskwie, z właściwym archiwum, biblioteką, muzeum i czytelnią. W archiwum poczęto gromadzić dokumenty, druki socjalistyczne, książki i gazety, zbierane już od 1917 roku. Przystępując do realizacji rozległych i ambitnych zamierzeń naukowo-wydawniczych, powołano do życia organ komisji pt. *Z pola walki* dla publikowania artykułów, dokumentów oraz wszelkiego rodzaju materiałów o ruchu w Polsce i jego działaczach.

Czasopismo prowadziło trzy działy: „Artykuły", „Dokumenty partyjne" i „Materiały źródłowe". W tym ostatnim dziale, w numerze 2 z 1927 r., na str. 147—155 wydrukowano polski przekład trzech aktów, wydobytych z Leningradzkiego Archiwum Historycznego: 1) Raportu głównodowodzącego armią czynną generała-feldmarszałka, księcia warszawskiego hrabiego Paskiewicza Erywańskiego, z dnia 2/14 maja 1846 roku, 2) Pisma generała-audytora z 15/27 maja tegoż roku i 3) Raportu generał-adiutanta księcia Czernyszewa z dnia 20 maja/1 czerwca tegoż roku.

Periodyk *Z pola walki* nie miał obiegu w Polsce przedwojennej, a jego egzemplarze należą do bibliograficznych rzadkości. Toteż ponad dwadzieścia lat przyszło czekać, zanim nauka nasza dotarła do dokumentów bardzo isto-

tnej wagi dla badań nad sprawą ks. Ściegiennego[1]. Ogłaszamy je w pełnym tekście, wprowadzając zmiany jedynie w miejscach nieuważnej korekty lub poprawiając widoczne błędy w przekładzie.

Z „Raportu" przezierają materiały źródłowe, na których podstawie został on sporządzony. Są to akta i wyrok sądu wojennego z dnia 14/26 lutego 1844 r., dekret audytoriatu polowego z dnia 24 marca/5 kwietnia tegoż roku i postanowienie namiestnika ks. Paskiewicza z dnia 6/18 kwietnia tegoż roku. Esencjonalne streszczenia zeznań świadków zaczerpnięto z protokółów rozprawy sądowej lub też z śledztwa. Trwało ono wraz z przewodem sądowym bardzo długo, bo ponad półtora roku[2].

Co nowego wnosi „Raport" do sprawy ks. Ściegiennego?

Rzuca on snop światła na niedokładnie znane kwestie aktu oskarżenia, przewodu sądowego, postępowania dowodowego, zeznań oskarżonych i wymiaru kar. Przede wszystkim jednak dowiadujemy się zeń, że proces księdza Ściegiennego obejmował — prócz administratora parafii w Chodlu — 24 oskarżonych. Był to zatem proces dwudziestu pięciu[3].

Stanęli oni przed sądem wojennym, a mianowicie przed komisją przy Głównej Kwaterze Armii. Była to jedna tylko partia sądzonych. Reszta, wraz z najwybitniejszymi wśród nich Franciszkiem Pantoczkiem i Szymonem Tokarzewskim, stawała osobno, bądź też ukarana była może w trybie administracyjnym[4]. Trudno dociec, dlaczego władze dokonały takiego wyboru uczestników jednej sprawy i takiego ich podziału.

Wraz z ks. Ściegiennym znaleźli się na ławie oskarżonych: Felicjan Karpiński, kancelista w radomskim urzędzie gubernialnym, Seweryn Sawicki, arendator majątku, Jan Nowakowski, komornik sądowy, Jan Wierchowski, były aplikant lubelskiego urzędu gubernialnego, Michał Lewicki, syn adwokata z Warszawy, Dominik Ściegienny, chłop, Karol Ściegienny, chłop, Alojzy Karkowski, Henryk Skórzewski, dietariusz w Głównym Archiwum Królestwa Polskiego, Jan Aleksander Rodkiewicz, aplikant sądowy, Józef Wozdecki, oficjalista z ordynacji Zamoyskich, Aleksander Lisowski, chłop, Teofil Stojkowski, kancelista w magistracie radomskim, Adam Zarzycki, komornik trybunału w Radomiu, Szymon Krzeczkowski, nauczyciel gimnazjum w Radomiu, Ignacy Pióro, pisarz sądowy, Ksawery Stobnicki, urzędnik w kancelarii naczelnika lubelskiego urzędu wojskowego, Balcer Susło, chłop, Jan Kosmala, chłop, Jakub Adamczyk, chłop, Wojciech Czubek, chłop, Andrzej Bakalarz, chłop, Józef Brzoza, chłop, Tomasz Adamczyk, chłop[5].

Bardzo cenne są dane personalne oskarżonych. Ze stanowiska pochodzenia społecznego było w grupie sądzonej wraz z ks. Ściegiennym dwunastu chłopów, ośmiu szlachciców i pięciu mieszczan. Ze stanowiska podziału na zawody zwraca uwagę wysoka liczba — bo aż dziesięciu — urzędników (kanceliści, komornicy, aplikanci, dietariusz, pisarz, oficjalista). W streszczeniach zeznań wspomniani są nadto rzemieślnicy, których brano wydatnie pod uwagę w werbunku do spisku. Miało to miejsce głównie w Radomiu, gdzie władze obawiały się po-

ważnie „buntu rzemieślników", dotyczyło to jednak bez wątpienia również innych środowisk miejskich [6].

Tak więc jesteśmy w kręgu społecznym typowym dla środowiska, w którym działał ks. Ściegienny. Jak wiemy z jego „bulli", zwracał się on do „wszystkiego ludu, a osobliwie rolników i rzemieślników, nieszczęśliwych oficjalistów i żołnierzy" [7] i nie była to jedynie retoryka. Udział inteligencji urzędniczej przeważnie pochodzenia szlacheckiego zdradza przemiany, jakim podlegała wówczas drobna szlachta w Królestwie. Największą rolę odgrywali jednakże chłopi. Oni stanowili masowy element ruchu, spośród nich pochodził też jego organizator i przywódca.

Geograficznie obraz spisku w świetle „Raportu" przedstawia się jak następuje: daleko w głębi Warszawa, skąd zjeżdżają raz po raz emisariusze i gdzie zbiegają się ważne nici akcji spiskowej, sięgające do zaboru pruskiego, austriackiego i Krakowa. Kolejno Radom, Lublin i Kielce. Więzy z Radomiem są szczególnie ścisłe, a centralna rola przypada tu Leonowi Mazurkiewiczowi. W jego mieszkaniu odbyła się 6/18 października walna narada, w której prócz gospodarza wziął udział ks. Ściegienny, Michał Lewicki, Jan Nowakowski, Szymon Krzeczkowski. Narada miała rozstrzygające znaczenie: oznaczono na niej termin powstania na 15/27 października i ułożono statut powstańców. Wiadomość o nim zawiera się w „Raporcie", i to kilkakrotnie, między innymi w zeznaniach Ściegiennego.

Statut był wynikiem kolegialnej pracy, a jego treść sprowadzała się niewątpliwie do programu powstańczego, bez którego nie można było podejmować insurekcji. Jako miejsce wszczęcia akcji powstańczej obrano Kielce, licząc widocznie na pomoc z Krakowa, głównie zaś dlatego, że ośrodek kielecki był najsilniejszą ostoją ruchu ks. Ściegiennego. „W okolicach Kielc mieszkali jego krewni i miał on tam wśród chłopów wielu znajomych". W powiecie kieleckim była rodzinna jego wieś Bilcza i wsie Krajno, Sukowa, Posłowie, Kowale, w których siedzieli jego ludzie. Na rozkaz księdza zwoływali oni chłopów i sprowadzali ich do niego.

Można ułożyć kalendarz działalności Ściegiennego tuż przed zamierzonym wybuchem. Narada radomska przypadła na okres gorączkowej pracy. Z Radomia udał się ks. Piotr do Kielc, „żeby szukać tam sprzymierzeńców wśród miejscowej młodzieży". Stąd zaś podążył do Bilczy, gdzie zebranie z chłopami tamtejszymi oraz ze wsi okolicznych odbyło się 20-go, w niedzielę. Obwieścił na nim ks. Ściegienny, że „nastała już chwila wyzwolenia" i nakazał chłopom „stawić się w przyszłą niedzielę do Kielc". Z Bilczy podążył do innych wsi, „wszędzie zbierał w lesie chłopów i mówił im to samo". 24 października odbył wiec w Krajnie [8], nazajutrz zaś znalazł się w Kielcach. „Zbliżała się chwila powstania, brakowało zaledwie dwu dni do wyznaczonego terminu, ale rząd był już poinformowany o spisku i przestępców aresztowano".

Nie rozporządzamy aktami śledztwa, gdyż spłonęły one wraz z całym Archiwum Głównym w 1944 roku. Znała je Balicka, która na materiale archiwalnym oparła swą pracę, ogłoszoną w dwu fragmentach, mających dziś wartość

źródła. Tym większa jest waga „Raportu", sporządzonego — jak to już wskazaliśmy — na podstawie akt procesowych, a przeto zasługującego na najskrupulatniejsze wyzyskanie.

Na zeznaniach ks. Ściegiennego i innych oskarżonych oparta jest historia spisku, od której rozpoczyna się „Raport". Do własnych bodaj sformułowań rewolucjonisty w sutannie odnosi się syntetyczna charakterystyka rozwoju duchowego, odbytego przezeń w ciągu długich lat. Zaczął on od roli prawdziwego proboszcza wśród biedaków, z którymi dzielił pochodzenie i koleje życia. „Od dawna już współczując niedoli chłopów i widząc, że dzięki swej ciemnocie nigdy nie będą w stanie zrzucić jarzma panów, chciał początkowo po prostu oświecać tę klasę narodu, by w ten sposób ulżyć nieco jej losowi, ale następnie wpływ utworów demokratycznych wydawanych za granicą przez polskich emigrantów i spotkanie z pewnymi młodzieńcami, przesiąkniętymi równie jak on demokratyzmem, nadało myślom jego inny kierunek. Zdawało mu się, że służąc ludowi spełnia święty obowiązek. Odtąd myśl polepszenia bytu chłopów, obdarzenia ich wolnością i szczęściem, w głowie jego łączy się z myślą o powszechnym powstaniu narodowym, które uważał za niezbędny warunek wyzwolenia chłopów spod władzy posiadaczy ziemskich i odbudowania dawnej Polski. Postanowił więc działać" (podkreślenia moje, J. S.).

Jest to jedno z najważniejszych miejsc w „Raporcie". Wskazano tu wprost, skąd szła inspiracja ideologiczna i teoretyczna. Po tej też linii, drogą porównania programu Ściegiennego z treścią demokratycznej literatury na emigracji oraz przenikających do kraju teorii wczesno-socjalistycznych, muszą pójść dokładne badania. Należy im poddać w szczególności rzekomą bullę Grzegorza XVI czyli „Złotą książeczkę". Tylokrotnie omawiana, nie podległa ona dotąd gruntownej analizie. Sprawa autorstwa nie budzi wątpliwości. „Bulla" wyszła spod pióra ks. Ściegiennego, chociaż wypierał się on tego przed sądem, zeznając że „otrzymał ją od niejakiego Faleńskiego, który zbiegł za granicę". Zeznanie takie było podyktowane treścią „Złotej książeczki", kompromitującą oskarżonego jako wywrotowca i podżegacza do zamachu na ustrój polityczny i społeczny, „podburzającą niższą klasę narodu do buntu przeciw rządowi i obywatelom ziemskim" — jak czytamy w „Raporcie".

Lecz Ściegienny był tylko w pewnej mierze autorem „bulli". Jego więc pomysłem, wynikającym z praktyki na probostwach w Wilkołazie i Chodlu, było obranie formy papieskiego pisma, które podkreślało jeszcze silniej ewangeliczny charakter głoszonych zasad. Ale wątki treściowe nauki ks. Ściegiennego pochodzą spoza bezpośredniego środowiska jego pracy.

Pobieżne wskazanie na ks. Hugona Lamennais „Le livre du peuple" („Księgi ludu") i „Paroles d'un croyant" („Słowa wieszcze") oraz Manifest Towarzystwa Demokratycznego[9] nie starczy za filiację. Buntowniczy ksiądz, który uczył chłopów, że „monarchowie są najwięksi złodzieje i zbóje"; że „próżniaki, królowie i panowie na świecie niepotrzebni"; że chłopi powinni „odebrać wydartą (wam) ziemię i żadnych powinności z niej dla królów i panów nie spła-

cać ani odrabiać", który wprowadził motyw łączności interesów, wzajemnej pomocy, ufności klasy uciskanej we własną siłę, braterstwa chłopów i pospólstwa miejskiego [10] — nie czerpał tych teoryj z własnego natchnienia. Wątki społecznych doktryn rodzą się i rozwijają w długim procesie i wielkim wysiłku i mają swą dawną genealogię. Doszukanie metryki dla socjalnych doktryn „Złotej książeczki" jest pilnym zadaniem. Jest w niej motyw wojny sprawiedliwej, i inny jeszcze motyw, również chyba skądś zaczerpnięty, o wojnach przeszłych, w których „panowie polscy kazali wojsku z chłopów i mieszczan złożonemu bić wojsko rosyjskie, z chłopów i mieszczan złożone. Panowie rosyjscy kazali także swemu wojsku bić wojsko polskie. Zabijało się wojsko, a panowie z daleka patrzeli." I o wojnie przyszłej, w której „staną chłopi i mieszczanie polscy i rosyjscy z jednej strony, a panowie i królowie rosyjscy z drugiej strony. Chłopi będą strzelali nie do chłopów, ale do panów. Wasza, bracia wieśniacy i mieszczanie, będzie wygrana..." Wprawdzie nic dotąd nie wiadomo o związkach Ściegiennego z postępowymi kołami rosyjskimi, nie byłoby jednak dziwne, gdyby jakaś łączność lub wpływy rewolucjonistów rosyjskich, bezpośrednie albo przynajmniej pośrednie, wyszły na jaw w przyszłych badaniach.

Słusznie wskazano na zdecydowanie klasowy charakter wystąpienia Ściegiennego [11], lecz autor „Złotej książeczki", jednego z najbardziej interesujących tekstów z okresu polskiego socjalizmu utopijnego, dokumentu niezwykłego w swym radykalizmie, czeka wciąż swego monografa [12]. Przede wszystkim czeka go rozgałęziony ruch chłopski z lat 1842—1844, o naiwnej wprawdzie, lecz nabrzmiałej krzywdą chłopsko-plebejskiej teorii. Ruch ten, fragment socjalnego niepokoju w piątym dziesiątku XIX wieku, obejmował poważne połacie ziem polskich i miał głębokie źródła ekonomiczne. Wrzenie znalazło wyraz nie tylko w planowanym powstaniu, rozległym spisku, źle zorganizowanym, nie zaopatrzonym w broń, pozbawionym fachowego dowództwa, nie popartym w rozstrzygającej chwili przez uczestników ze wsi i miast — ale również w ideologii, w której cele społeczne nie ustępowały narodowym, wiązały się z nimi ściśle, przy czym akcent socjalny osiągał bodaj przewagę.

Wznowienie publikacji „Raportu", wydobytego dla naszej nauki historycznej przez polskie Archiwum Komunistyczne, przyczyni się do wzmożenia zainteresowań dla postaci chłopskiego radykała. Jeszcze z końcem XIX w. nazwisko jego było popularne, skoro w r. 1896 w drukarni Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich wyszedł w Londynie „List ks. Ściegiennego" [13]. Zażywał on wśród polskich rewolucjonistów dobrze zasłużonej opinii przyjaciela ludu pracującego, o czym świadczy fakt, że S. D. K. P. i L. w 1906 r. użyła jego nazwiska w swojej propagandzie. [14].

RAPORT HR. PASKIEWICZA W SPRAWIE KSIĘDZA PIOTRA ŚCIEGIENNEGO

Ministerium Wojny. Departament Audytoriatu Nr. 3.1846.

(Leningradzkie Archiwum Historyczne)

Do Jego Cesarskiej Mości

Głównodowodzącego Armią Czynną generała-feldmarszałka, księcia Warszawskiego, hrabiego Paskiewicza-Erywańskiego.

Na mocy mego rozporządzenia z dnia 22-go lipca 1845 r. ksiądz parafialny m. Chodel[15] gub. lubelskiej, Piotr Ściegienny, oskarżony o zorganizowanie spisku mającego na celu wywołanie buntu w Królestwie Polskim, oraz jego dwudziestu czterech sprzymierzeńców oddani zostali pod sąd wojenny i sądzeni przez Komisję przy Głównej Kwaterze Armii.

Sąd wykazał co następuje:

Ksiądz Ściegienny przyznał się do winy, opowiedział przy tym historię spisku.

Od dawna już współczując niedoli chłopów i widząc, że dzięki swej ciemnocie nigdy nie będą w stanie zrzucić jarzma panów — chciał początkowo po prostu oświecać tę klasę narodu, by w ten sposób ulżyć nieco jej losowi, ale następnie wpływ utworów demokratycznych wydawanych za granicą przez polskich emigrantów i spotkanie z pewnymi młodzieńcami, przesiąkniętymi równie jak on demokratyzmem, nadało myślom jego inny kierunek. Zdawało mu się, że służąc ludowi spełnia święty obowiązek. Odtąd myśl polepszenia bytu chłopów, obdarzenia ich wolnością i szczęściem, łączy się w głowie jego z myślą o powszechnym powstaniu narodowym, które uważał za niezbędny warunek wyzwolenia chłopów spod władzy posiadaczy ziemskich i odbudowania dawnej Polski. Postanowił więc działać.

Jak się okazuje z aktów sprawy, działalność Ściegiennego była następująca: w 1842 r. udał się on w rodzinne strony do powiatu kieleckiego i zebrawszy chłopów czytał im w lesie swoje utwory napisane w duchu demokratycznym oraz zmyśloną bullę papieską, ogłaszającą wolność chłopom i nawołującą ich do buntu przeciw rządowi i panom. Wyjeżdżając zostawił bullę jednemu z chłopów, umiejącemu czytać, i polecił, aby ją czytał i wyjaśniał innym. Ściegienny myślał, że w ten sposób zasiał wśród chłopów ziarno przyszłego buntu. Tak upłynęły dwa lata. W 1844 r. poznał się w Lublinie z kilkoma młodymi ludźmi. Ściegienny zwierzył się im ze swoich planów co do wywołania w kraju zaburzeń, oświadczył, że jego znajomi zgodzili się przyjść mu z pomocą i żądał, aby oni również przyłączyli się do sprawy. Istotnie Ściegienny utrzymywał wówczas w Radomiu stosunki z pewnymi młodymi lu-

mi, prowadził z nimi rozmowy na temat demokracji, dawał im i otrzymy-
ał w zamian zakazane utwory w tymże duchu, wiedział, że usiłują oni sze-
yć idee demokratyczne i nieraz od nich słyszał, że w Królestwie, Poznań-
iem i w Galicji ma być bunt, ale nikt nie wiedział, kiedy on wybuchnie. Mi-
ał Lewicki, syn mecenasa, przyrzekł Ściegiennemu pomówić o jego planach
Warszawie, naradzić się w tej sprawie ze znajomymi i zawiadomić go, co
m uchwalą. Zachęcony tym Ściegienny począł działać energiczniej, opraco-
ał plan przyszłego powstania. Akcja miała się rozpocząć w Kielcach ze
zględu na to, że jest to punkt położony najbliżej od Krakowa i Galicji, jak
wnież dlatego, że w okolicach Kielc mieszkali jego krewni i miał on tam
śród chłopów wielu znajomych. Chciał zebrać chłopów z okolicznych wsi
wygłosić w kościele z ambony podburzającą mowę, nawołującą lud do broni.
szystko to sobie z góry obmyśliwszy, udał się do znajomych zamieszkałych
Lublinie i Radomiu i oznajmił im, że w październiku zamierza rozpocząć
owstanie. Znajomi zgodzili się na to. Lewicki, który przyjechał z Warszawy
o Ściegiennego, zapewniał go, że w Warszawie idee jego znajdują posłuch,
przyjdzie mu z pomocą dużo młodych ludzi, że trzeba tylko śpieszyć się.
pierwszej połowie października Ściegienny pojechał do Radomia, żeby
m ze swymi sprzymierzeńcami naradzić się raz jeszcze i powziąć ostateczną
ecyzję. Zebrani spiskowcy napisali statut dla powstańców. Wybuch powsta-
ia wyznaczyli na 15/27 października 1844 r. w Kielcach. Następnie ksiądz
dał się do Kielc, żeby szukać tam sprzymierzeńców wśród miejscowej młodzie-
y, a stamtąd — do swej rodzinnej wsi Bilczy. Zwołał chłopów, którym
rzed dwoma laty czytał swoje podżegające utwory, a dowiedziawszy się, że
ni ich nie rozdawali innym, czynił im wyrzuty: zebrał chłopów ze wsi oko-
cznych, poszedł razem z nimi do lasu, tam mówił im o tym, że nastała już
hwila wyzwolenia, że zapanuje równość, że oni mają rozprawić się z przed-
awicielami władzy, urzędnikami i panami, zażądał, aby uzbrojeni w noże,
opory i kłonice przyszli następnej niedzieli, t. j. 15/27 października, do Kielc
spełniali to, co im rozkaże. Ze wsi Bilcze Ściegienny udał się do innych wsi,
rszędzie zbierał w lesie chłopów i mówił im to samo. Na ogół Ściegienny nie
ardzo mógł polegać na chłopach. Pragnęli oni wprawdzie, by jego obietnice
iściły się, ale woleli, żeby powstanie odbyło się gdzie indziej, z dala od nich.
rat księdza Ściegiennego, Dominik Ściegienny, który z nim razem jeździł po
siach, zeznawał nawet, że ci sami chłopi, którzy zapewniali księdza, że sta-
ią się do Kielc, Dominikowi mówili inaczej. Ściegienny wrócił do Kielc, zbli-
ała się chwila powstania, brakowało zaledwie dwu dni do wyznaczonego
erminu, ale rząd był już poinformowany o spisku i przestępców aresztowano.

Po szczegółowym zapoznaniu się ze stopniem winy każdego z podsądnych
kazało się co następuje:

1. PIOTR ŚCIEGIENNY, ksiądz parafialny m. Chodel gub. lubelskiej,
5 lat, rodem z gub. radomskiej, powiatu kieleckiego, wsi Bilcze, z pochodze-
ia włościanin. Był on, jak powiedziano wyżej, organizatorem spisku, usiłował
rzez proklamowanie chłopom równości i braterstwa wywołać bunt w Króle-

stwie Polskim i na terytorium dawnej Polski, wymordować przedstawicie
władzy, urzędników i obywateli ziemskich, obalić prawowity rząd i zaprowa
dzić republikę. W tym celu werbował sobie sprzymierzeńców, polecał ir
przyciąganie innych, szerzył idee demokratyczne, napisał kilka podburzają
cych utworów, w których fałszywie komentował pismo święte, jeden ze swyc
utworów ośmielił się nazwać nauką Chrystusa, rozdawał napisaną własnorę
cznie i przepisaną w kilku egzemplarzach ręką swego brata sfałszowaną bull
papieża Grzegorza XVI, podburzającą niższą klasę narodu do buntu przeciv
rządowi i obywatelom ziemskim; o bulli tej Ściegienny zeznał, że otrzyma
ją od niejakiego Faleńskiego, który zbiegł za granicę, a sprzymierzeńcor
swoim mówił, że jest to jego, Ściegiennego, własny utwór; napisał w 1844 r
razem ze swymi sprzymierzeńcami Statut dla powstańców; wyznaczył termi
powstania na 15/27 października 1844 r., zamierzał wygłosić mowę podburza
jącą w kościele i w ten sposób rozpocząć akcję, zbierał do lasu chłopów z róż
nych wsi, czytał im sfałszowaną bullę papieską, zwodził ich obietnicami wol
ności, równości i nadania ziemi na własność, dawał im pieniądze, namawia
by mordowali przedstawicieli władzy, urzędników i panów, kazał chłopor
stawić się na określony termin do Kielc z nożami, toporami i kłonicam
i uczył ich, jak należy posługiwać się nożami przy zabijaniu.

2. FELICJAN KARPIŃSKI, 25 lat, kancelista w radomskim urzędzie gu
bernialnym, rodem z Radomia, stanu szlacheckiego.

Namówiony w 1844 r. przez nieznajomego emisariusza z Księstwa Poznań
skiego, Karpiński miał przygotowywać do buntu mieszkańców Radomia
Werbował sobie do pomocy kancelistę magistratu radomskiego Stojkowskieg
i introligatora Hena, któremu polecił skłonić do buntu rzemieślników. Utrzy
mywał stosunki z uczestnikami spisku księdza Ściegiennego. Obiecał im spro
wadzić 70 ludzi i dostarczyć broń i naboje.

3. SEWERYN SAWICKI, 24 lata, arendator majątku Nieszawy, gub
lubelskiej, podaje się za szlachcica, na co jednak nie ma dowodów.

Utrzymywał stosunki z księdzem Ściegiennym i okazywał mu czynną po
moc. Udział jego w spisku był następujący: werbował innych, jeździł ze Ści
giennym do Radomia na naradę ze spiskowcami, był obecny przy układani
Statutu powstańców, przepisywał go i rozdawał innym, podjął się urządze
nia buntu w gub. Lubelskiej i wreszcie dwu sprzymierzeńcom, którzy jecha
do Ściegiennego do Kielc, dał strzelbę i 40 zł na drogę.

4. JAN NOWAKOWSKI, 27 lat, komornik sądowy, rodem z Radomi
stanu mieszczańskiego.

Miał stosunki w sferach demokratycznych, komunikował się w Radom
z młodymi ludźmi. Należał do spisku księdza Ściegiennego, brał w nim czy
ny udział. Działalność Nowakowskiego była następująca: namówił Zarzycki
go do brania udziału w spisku i posyłał go do Kozienic w celu zwerbowani
wójta gminy miejscowej. Był obecny na naradzie Ściegiennego i innych sp
skowców w Radomiu i asystował przy pisaniu Statutu powstańców w mi

zkaniu Mazurkiewicza, zaprosił tam również Krzeczkowskiego. Komunikował się z warszawskimi spiskowcami, w tym celu jeździł do Warszawy.

5. JAN WARCHOWSKI [16], 22 lata, były aplikant Lubelskiego Urzędu Gubernialnego, rodem z Lublina, podaje się za szlachcica, nie posiada jednak na to dowodów.

Utrzymywał prywatne stosunki z księdzem Ściegiennym, czynnie popierał jego plany, odbywał z nim wspólne narady i werbował innych. Dowiedziawszy się w sierpniu 1844 r. od urzędnika kancelarii Urzędu Wojskowego, Stobnickiego, że u Ściegiennego ma się odbyć rewizja, uprzedził go o tym za pośrednictwem swego sprzymierzeńca Lisowskiego. Kiedy nadszedł wyznaczony termin powstania, Warchowski pojechał z Warszawy do Kielc na pomoc Ściegiennemu, ale dowiedziawszy się o jego aresztowaniu, udał się do Lublina, gdzie go aresztowano.

6. MICHAŁ LEWICKI, 22 lata, syn mecenasa pracującego w Warszawskich Departamentach Senatu, stanu szlacheckiego.

Należał do spisku ks. Ściegiennego i brał w nim żywy udział. Działalność jego następująca: był obecny na naradzie i przy pisaniu Statutu powstańców, przepisywał go, naglił Ściegiennego do szybszego rozpoczęcia buntu za pomocą zmyślonych opowiadań o tym, że w innych miejscowościach już powstanie przygotowane i od niego tylko oczekują wyznaczenia terminu. Gdy wyznaczony został termin na 15/27 października 1844 w Warszawie, namawiał ich, by pojechali do Kielc na pomoc Ściegiennemu i sam tam podążył. Dowiedziawszy się o aresztowaniu Ściegiennego, wyjechał w kierunku granicy pruskiej, ale w drodze został aresztowany.

7. DOMINIK ŚCIEGIENNY, 33 lata, rodzony brat księdza Ściegiennego, chłop ze wsi Bilcze, powiatu kieleckiego.

Kiedy ksiądz Ściegienny w r. 1842 jeździł do wsi Bilcze powiatu kieleckiego i chłopów w lesie namawiał do buntu oraz gdy rozjeżdżał w październiku 1844 r. po wsiach powiatu kieleckiego, gdzie zbierał chłopów w lesie i podżegał ich do buntu, Dominik Ściegienny jechał z nim jako stangret, był świadkiem występnych czynów brata i z jego polecenia uczył chłopów, jak należy obchodzić się z nożem przy zabijaniu. Prócz tego z polecenia brata w październiku 1844 r. jeździł do wsi Kowale, czytał chłopom rzekomą bullę papieża i namawiał ich do buntu.

8. KAROL ŚCIEGIENNY, 24 lata, rodzony brat Ściegiennego, chłop ze wsi Bilcze [17], gub. radomskiej, powiatu kieleckiego.

Należał do spisku brata swego, księdza, i okazywał mu pewną pomoc, kiedy ksiądz pojechał do Kielc, by rozpocząć powstanie, on również udał się tam razem z innymi spiskowcami, wziąwszy ze sobą strzelbę od Sawickiego, ale w drodze dowiedział się o aresztowaniu księdza i wrócił do domu.

9. ALOJZY TARKOWSKI, 21 lat, stanu mieszczańskiego, rodem z m. Kurowa, powiatu lubelskiego.

Należał do spisku księdza Ściegiennego, czytał i przepisywał jego utwory,

nawołując do buntu, pojechał razem z innymi spiskowcami do Kielc, na pomoc Ściegiennemu, ale dowiedziawszy się, że spisek został wykryty, wrócił na miejsce. Jadąc do Kielc wziął ze sobą od Sawickiego nóż myśliwski.

10. HENRYK SKÓRZEWSKI, 21 lat, dietariusz w Głównym Archiwum Królestwa Polskiego, podaje się za szlachcica (dokumenty o jego pochodzeniu posłano do sprawdzenia do Heroldii Królestwa Polskiego).

Wiedział o spisku ks. Ściegiennego, utrzymywał stosunki z niektórymi spiskowcami, pod ich wpływem pojechał z Warszawy do Kielc na pomoc Ściegiennemu, ale dowiedziawszy się tam o jego aresztowaniu, wrócił do Warszawy.

11. JAN ALEKSANDER RODKIEWICZ, 21 lat, aplikant sądowy, podaje się za szlachcica (Heroldia Królestwa Polskiego żąda dodatkowych dowodów stwierdzających jego pochodzenie).

Mieszkając w Warszawie razem z uczestnikami spisku ks. Ściegiennego, Warchowskim i Zarembą, słyszał od nich o spisku. Pojechał z Warszawy do Kielc na pomoc Ściegiennemu, w Radomiu spotkał się ze spiskowcem Lewickim, z nim razem przyjechał do Kielc, poszedł do mieszkania spiskowca Pantoczka i dowiedziawszy się, że ksiądz i Pantoczek aresztowani, zbiegł z Kielc razem z Lewickim w kierunku granicy pruskiej, ale w drodze został aresztowany.

12. JÓZEF WOZDECKI[18], 25 lat, oficjalista z ordynacji Zamojskich, podaje się za szlachcica, na co nie ma dowodów.

Namówiony przez jednego ze spiskowców, zgodził się wziąć udział w spisku ks. Ściegiennego i pojechał w tym celu z kilkoma spiskowcami do Kielc; dowiedziawszy się o wykryciu spisku, wrócił do domu. Po aresztowaniu zachorował i zmarł w Aleksandrowskim szpitalu wojskowym 28-go listopada 1845 r.

13. ALEKSANDER LISOWSKI, 23 lata, stanu chłopskiego, rodem ze wsi Potok, gub. lubelskiej.

Należał do spisku ks. Ściegiennego i namawiał do tego innych. W sierpniu 1844 r. uprzedził Ściegiennego o mającej się odbyć u niego rewizji. Wiadomość tę otrzymał od Warchowskiego, za pośrednictwem urzędnika Stobnickiego.

14. TEOFIL STOJKOWSKI, 24 lata, kancelista w magistracie radomskim, stanu mieszczańskiego.

Utrzymywał stosunki ze spiskowcem Karpińskim i wiedział od niego o przygotowaniach do buntu rzemieślników, przyprowadził do niego w tym celu w październiku 1844 r.[19] introligatora Hena, a kiedy Hen powiedział o tym weterynarzowi Blochowi i ten ostatni zaczął namawiać Stojkowskiego, by zaniechał tych niebezpiecznych planów, Stojkowski zapewniał Hena, że bunt uda się i zarzucał im tchórzostwo.

15. ADAM ZARZYCKI, 38 lat, komornik Trybunału w Radomiu, stanu włościańskiego, rodem ze wsi Ilinka gub. płockiej.

Wiedział o spisku ks. Ściegiennego i utrzymywał stosunki z niektórymi spiskowcami w Radomiu. Z ich polecenia jeździł do Kozienic w celu zwerbowania dla spisku wójta i zasięgnięcia informacji o widokach powodzenia spisku. Prócz tego miał u siebie strzelbę i proch bez pozwolenia rządu.

16. SZYMON KRZECZKOWSKI, 28 lat, nauczyciel gimnazjum w Radomiu, mieszczanin, m. Opole gub. lubelskiej.

Czytywał utwory demokratyczne i prowadził rozmowy w tym samym duchu. Wiedział o występnych zamiarach ks. Ściegiennego, spotykał się z nim i z jego wspólnikami, nie wierzył jednak w powodzenie spisku. 6/18 października 1844 r. był zaproszony w Radomiu do mieszkania Mazurkiewicza, gdzie odbywała się narada ks. Ściegiennego ze spiskowcami, i słyszał, że termin powstania wyznaczono na 15/27 października, ale po kilku minutach opuścił zebranie i w naradach udziału nie brał. Utrzymywał stosunki ze spiskowcami w Warszawie i w Radomiu. Od Mazurkiewicza i Karpińskiego słyszał o przygotowanym buncie w Radomiu, ale również nie brał w tym udziału.

17. IGNACY PIÓRO, 27 lat, stanu szlacheckiego, pełniący obowiązki pisarza w sądzie poprawczym w Zamościu.

Komunikował się ze Ściegiennym, ale do udziału w spisku nie przyznaje się, mówi, że projekt uważał za nierozważny. Następnie Pióro bez żadnego przymusu przyznał się szczerze, że czytywał utwory demokratyczne i dawał je do czytania innym, że myślał o odbudowaniu Polski i postanowił pomagać wspólnej sprawie, utrzymywał stosunki z niektórymi spiskowcami w Radomiu i podał myśl wyzyskania dla sprawy rzemieślników.

18. KSAWERY STOBNICKI, 23 lata, urzędnik w kancelarii naczelnika Lubelskiego Urzędu Wojskowego, stanu mieszczańskiego, rodem z m. Dubienki, gub. lubelskiej.

Przechowywał u siebie utwory demokratyczne. Wiedział o planach ks. Ściegiennego, rozmawiał o nich z jego sprzymierzeńcami, ale był przeciwny zamierzonej sprawie, pomysł nazywał nierozważnym i nie zgodził się należeć do spisku. Spotykał się jednak ze Ściegiennym, który kiedyś w mieszkaniu Stobnickiego podczas jego nieobecności miał naradę ze swymi sprzymierzeńcami. Będąc urzędnikiem w Wojskowym Urzędzie Lubelskim, Stobnicki w sierpniu 1844[20] r. uprzedził Warchowskiego o mającej się odbyć u Ściegiennego rewizji w celu znalezienia podburzających utworów, o czym Warchowski za pośrednictwem Lisowskiego ostrzegł Ściegiennego.

19. BALCER SUSŁO, 40 lat, stanu włościańskiego, ze wsi Krajna, powiatu kieleckiego.

W r. 1842 słyszał od księdza Ściegiennego, że jest on przysłany przez papieża, aby dać wolność chłopom, otrzymał od Ściegiennego sfałszowaną bullę papieską w celu odczytania jej innym chłopom, przechowywał ją u siebie, czytał sam i dał przeczytać jednemu chłopu. W październiku 1844 r. Susło na żądanie Ściegiennego przyjechał do niego do wsi Bilcze, następnie do Kielc i z polecenia Ściegiennego zwołał do lasu chłopów wsi Krajna, tam wraz z innymi słuchał, jak Ściegienny podburzał chłopów do buntu, zapewniając ich, że jest przysłany przez samego Boga i papieża, aby oświecić i zbawić lud. Aresztowany i osadzony w więzieniu w Kielcach, Susło mówił, że po wyjściu na wolność zabije chłopa Janica za to, że wydał księdza i chłopów.

20. JAN KOSMALA, 33 lata, włościanin wsi Suków[21], powiatu kieleckiego.

W październiku 1844 r. słyszał razem z innymi, jak ks. Ściegienny namawiał chłopów do buntu, otrzymał od niego pewne podburzające utwory, czytał je i dawał innym do czytania: usłyszawszy od jednego chłopa, że ten jedzie do Kielc, by się dowiedzieć, czy będzie tam potrzebny, sam udał się tam w oznaczonym terminie, jak mówi, po to, by zobaczyć, co się tam dzieje.

21. JAKUB ADAMCZUK, 32 lata, włościanin ze wsi Bilcze, powiatu kieleckiego.

Jeszcze w r. 1842 słyszał od ks. Ściegiennego, że jest on przysłany przez papieża, aby dać wolność chłopom. W październiku 1844 również słyszał razem z innymi, jak Ściegienny namawiał chłopów do buntu i odwiózł do Balcera Susło, chłopa ze wsi Krajna, list Ściegiennego, wzywający Susłę, by z dwoma chłopami stawił się do niego.

22. WOJCIECH CZUBEK, 35 lat, włościanin wsi Posłowie[22] powiatu kieleckiego.

W październiku 1844 r. na żądanie ks. Ściegiennego przychodził do niego do wsi Bilcze i razem z innymi słyszał, jak on podburzał chłopów do buntu, a później na rozkaz księdza sprowadził do niego chłopów ze wsi Posławice.

23. ANDRZEJ BAKALARZ[23], 33 lata, włościanin wsi Posławice, powiatu kieleckiego.

Był obecny razem z innymi chłopami przy tym, jak ks. Ściegienny w październiku 1844 r. namawiał chłopów do buntu i z jego polecenia jechał z nim za stangreta do Kielc i do różnych wsi, wiedząc o występnym charakterze tych wypraw.

24. JÓZEF BRZOZA, 46 lat, włościanin wsi Kowale, powiatu kieleckiego.

Należał do liczby chłopów, których Dominik Ściegienny z polecenia swego brata księdza w październiku 1844 r. namawiał do buntu, następnie Brzoza na rozkaz księdza zbierał chłopów ze wsi Kowale.

25. TOMASZ ADAMCZYK, 36 lat, właścianin wsi Bilcze, powiatu kieleckiego.

Jeszcze w 1842 r, wraz z innymi chłopami słuchał nawoływań księdza Ściegiennego do buntu, dostał od niego wówczas sfałszowaną bullę papieską z poleceniem odczytania jej innym, ale Adamczyk nikomu jej nie pokazywał. Również w 1842 r. Ściegienny przysłał mu dwa listy w sprawie rozpowszechniania podburzających utworów, ale on nic nie uczynił w tym kierunku. W październiku 1844 r. znowu słuchał jego podburzających przemówień, po czym na jego rozkaz zwoływał do niego chłopów.

Sąd wojenny na mocy sentencji zawartej 4 lutego r. b. skazał księdza Piotra Ściegiennego, Felicjana Karpińskiego, Seweryna Sawickiego, Jana Nowakowskiego, Jana Warchowskiego, Michała Lewickiego, Dominika i Karola Ściegiennych, Alojzego Tarkowskiego, Henryka Skórzewskiego, Jana Rodkiewicza, Aleksandra Lisowskiego, Teofila Stojkowskiego, Adama Zarzyckiego, Szymona Krzeczkowskiego, Ignacego Pióro, Ksawerego Stobnickiego, Balcera Susłę, Jana Kosmalę, Jakuba Adamczyka, Wojciecha Czubka, Andrzeja Bakalarza, Józefa Brzozę i Tomasza Adamczyka na pozbawienie, zgodnie z §§ 15, 171 i 178

Księgi I Wojennej Ustawy Karnej, wszystkich praw stanu, prócz tego Sawickiego, Nowakowskiego, Warchowskiego, Dominika i Karola Ściegiennych, Tarkowskiego, Lisowskiego, Stojkowskiego, Zarzyckiego, Susłę, Kosmalę, Jakuba Adamczyka, Czubka, Bakalarza, Brzozę i Tomasza Adamczyka, jako nie mających specjalnych praw stanu, uwalniających ich od kary cielesnej, przepędzić przez tysiąc kijów, każdego po sześć razy, i następnie wszystkich 24-ch wzmiankowanych oskarżonych zesłać na Syberię do ciężkich robót. Majątek rodzinny lub nabyty osobiście przez wzmiankowanych przestępców oraz majątek Wozdeckiego (który, gdyby żył, podlegałby również przepędzeniu przez kije i zesłaniu na katorgę) na mocy uwagi do 178 artykułu skonfiskować na korzyść rządu, jak również oddać pod kuratelę majątek, który mogą oni otrzymać drogą spadku.

Audytoriat polowy Armii Czynnej skazał: ks. Ściegiennego, na mocy Wojskowej Ustawy Karnej księgi I §§ 23, 174 i 178, po pozbawieniu święceń przez władze duchowne, pozbawić wszystkich praw stanu, postawić pod szubienicę i następnie zesłać na Syberię do ciężkich robót. Felicjana Karpińskiego, Seweryna Sawickiego, Jana Nowakowskiego, Jana Warchowskiego, Michała Lewickiego, Dominika i Karola Ściegiennych, Alojzego Tarkowskiego, Henryka Skórzewskiego, Jana Rodkiewicza, Aleksandra Lisowskiego, Teofila Stojkowskiego, Balcera Susłę na mocy wzmiankowanych wyżej §§ 171 i 178 pozbawić wszystkich praw stanu, prócz tego Sawickiego, Nowakowskiego, Warchowskiego, Dominika i Karola Ściegiennych, Tarkowskiego, Lisowskiego, Stojkowskiego, Zarzyckiego i Susłę przepędzić przez 500 kijów: Sawickiego i Nowakowskiego dwa razy, Warchowskiego jeden raz, a Susłę trzy razy, po czym wszystkich szesnastu oskarżonych zesłać na Syberię do ciężkich robót. Majątek rodzinny wspomnianych szesnastu przestępców jak również majątek zmarłego Wozdeckiego na mocy uwagi do § 178 skonfiskować na rzecz skarbu.

Co się tyczy majątku, który mogliby oni otrzymać drogą spadku — kierować się prawami obowiązującymi w Królestwie Polskim, Ksawerego Stobnickiego pozbawić praw stanu i oddać do wojska, do korpusu syberyjskiego, Kosmalę, Jakuba Adamczyka, Czubka, Bakalarza, Brzozę i Tomasza Adamczyka do Korpusu Orenburskiego.

Na mocy udzielonej mi Najwyższej władzy postanowiłem:

1) Księdza Piotra Ściegiennego, po pozbawieniu święceń przez władze duchowne w myśl wyroku Audytoriatu Polowego, pozbawić wszystkich praw stanu, postawić w Kielcach pod szubienicę, po czym zesłać na Syberię do ciężkich robót.

2) Felicjana Karpińskiego, Seweryna Sawickiego, Jana Nowakowskiego, Jana Warchowskiego, Dominika i Karola Ściegiennych, Henryka Skórzewskiego, Jana Rodkiewicza, Aleksandra Lisowskiego, Teofila Stojkowskiego, Adama Zarzyckiego i Balcera Susłę, jako podlegających według prawa karze cielesnej, przepędzić przez pięćset kijów: Sawickiego, Nowakowskiego, Dominika i Karola Ściegiennych oraz Susłę dwa razy, a Warchowskie-

go, Lisowskiego, Stojkowskiego i Zarzyckiego — jeden raz, po czym wzmiankowanych dwunastu przestępców zesłać na Syberię do ciężkich robót, Karpińskiego na piętnaście lat, pozostałych na dziesięć lat, a po skończeniu terminu pozostawić w Syberii na wieczne osiedlenie.

3) Michała Lewickiego, Alojzego Tarkowskiego i Szymona Krzeczkowskiego, zważywszy orzeczenie Komisji Śledczej o ich skrusze i przyznaniu się szczerym do winy, oraz że zeznania Lewickiego były Komisji bardzo pomocne w prowadzeniu śledztwa, pozbawić wszystkich praw stanu i nie skazując na ciężkie roboty, a Tarkowskiego również na karę cielesną — zesłać na osiedlenie na Syberii.

4) Ignacego Pióro, biorąc pod uwagę wielką skruchę, z jaką przyznał się do winy, pozbawić wszystkich praw stanu i również nie skazując na ciężkie roboty zesłać na osiedlenie na Syberii.

5) Co się tyczy majątku rodzinnego i nabytego osobiście wszystkich wspomnianych w poprzednich czterech punktach przestępców, jak również zmarłego Józefa Wozdeckiego, oraz majątku, który by mogli oni otrzymać drogą spadku, postąpić w myśl wyroku Audytoriatu Polowego.

6) Ksawerego Stobnickiego zgodnie z wyrokiem Audytoriatu po pozbawieniu wszystkich praw stanu oddać do wojska, do Syberyjskiego Korpusu.

7) Chłopów: Jana Kosmalę, Jakuba Adamczyka, Wojciecha Czubka, Andrzeja Bakalarza, Józefa Brzozę i Tomasza Adamczyka przepędzić przez pięćset kijów, każdego jeden raz, i oddać do wojska do oddziałów wskazanych w wyroku Audytoriatu Polowego.

8) Przestępców: Nowakowskiego, Dominika i Karola Ściegiennych, Zarzyckiego i Susłę oraz sześciu chłopów wspomnianych wyżej w punkcie 7-ym poddać karze cielesnej w m. Kielcach.

Kary określone przez powyższą Konfirmację zostały wymierzone i przestępcy z wyjątkiem tych, którzy poddani byli karze cielesnej, wysłani na Syberię, zaś poddani karze cielesnej wysłani będą po przyjściu do zdrowia.

O powyższym najpoddaniej komunikuję Waszej Cesarskiej Mości

Generał-feldmarszałek książę Warszawski.

Nr 549
2 maja 1846 r.
Warszawa

Głównodowodzący Armią Czynną wiernopoddańczym raportem z dn. 2-go maja b. r. zakomunikował Jego Cesarskiej Mości o zapadłym i wprowadzonym w życie wyroku sądu wojennego w sprawie parafialnego księdza miasteczka Chodel gub. lubelskiej Piotra Ściegiennego, sądzonego za organizację

spisku, mającego na celu wywołanie powstania w Królestwie Polskim, i jego 24-ch sprzymierzeńców, którzy wiedzieli o spisku i przygotowywali powstanie w czasie od 1842 r. do października 1844 r., t. j. do chwili, gdy spisek został wykryty przez rząd, a winni aresztowani.

Powyższy raport głównodowodzącego został skierowany do Departamentu Audytoriatu bez rezolucji.

Ponieważ dotychczas tego rodzaju raporty generał-feldmarszałka doręczano Jego Cesarskiej Mości w oryginale i przychodziły one do Departamentu Audytorium z najwyższą rezolucją o zatwierdzeniu wyroku, uważam za swój obowiązek powyższy raport wiernopoddańczy Głównodowodzącego przesłać Waszej Ekscelencji, na co mam zaszczyt spytać o zgodę Waszej Ekscelencji.

Generał-Audytor.

Nr. 1768
15 maja 1846 r.

Ministerium Wojny
Departament Audytoriatu
Wydział I
Podwydział I
20 Maja 1846 r.
Nr 1807.

Do Głównodowodzącego Armią Czynną
Ministra Wojny

R a p o r t.

Jego Cesarska Mość po rozpatrzeniu wiernopoddańczego raportu Waszej Ekscelencji z dnia 2 Maja r. b. za Nr 549 w sprawie księdza parafialnego m. Chodel gub. Lubelskiej Piotra Ściegiennego, sądzonego przez sąd wojenny za organizację spisku mającego na celu wywołanie powstania w Królestwie Polskim, oraz jego dwudziestu czterech sprzymierzeńców — raczył najwyżej wyrok zatwierdzić.

O najwyższej woli uważam za swój obowiązek zakomunikować Waszej Ekscelencji.

Podpisał Generał-Adiutant
książę Czernyszew

Potwierdzał Generał-audytor
(podpis)

Zgodnie z oryginałem
sekretarz kolegialny
(Podpis)

W pracy mojej wykorzystałem rzadki egzemplarz publikacji *Z pola walki*, użyczony mi przez Ob. Mgr Władysława Wójcika, Prezesa M. R. N. w Krakowie, za co składam Mu podziękowanie.

J. S.

---

[1] Wie o *Raporcie* Marian Tyrowicz, *Sprawa ks. Piotra Ściegiennego*, Warszawa, „Książka", 1948, str. 187, gdzie akt nazwano „memoriałem". Por. tegoż, Katalog wystawy historycznej: *Ks. Piotr Ściegienny na tle epoki*, Muzeum Świętokrzyskie, Kielce, 1949, str. 122.

[2] Chronologia rozpoczyna się od 25 października 1844 r., gdy nastąpiły aresztowania, które położyły kres akcji spiskowej ks. Ściegiennego i przecięły nici planowanego przezeń powstania tuż przed wybuchem. Śledztwo musiało być ukończone przed 22 lipca / 3 sierpnia,

tj. datą rozporządzenia ks. Paskiewicza o oddaniu obwinionych pod sąd wojenny. Daty wyroków podaliśmy wyżej. Wyrok sądu duchownego zapadł w Lublinie 15/27 kwietnia, egzekucja w Kielcach odbyła się 7 maja 1846 r., a raport Paskiewicza był późniejszy od niej o tydzień. Zatwierdzenie cesarskie wyroku nastąpiło pomiędzy 14 a 20 maja, gdy kary były już wymierzone, a zesłani znajdowali się w drodze na Syberię „z wyjątkiem tych, którzy poddani byli karze cielesnej" i mieli pójść etapem „po przyjściu do zdrowia". To odwrócenie kolejności sankcji cesarskiej i wykonania wyroku jest znamienne dla carskiej jurysdykcji.

[3] Zygmunt Młynarski, *Z dziejów polskiej demokracji*, Warszawa, 1946, str. 89, twierdzi, że na ławie oskarżonych zasiadło „kilkadziesiąt osób z ks. Ściegiennym na czele"...

[4] W doniesieniu O *rezultacie śledztwa, dotyczącego odkrytego ostatnio spisku ks. Ściegiennego i w ogóle odkrytych w ciągu ostatnich dwóch lat przestępstw politycznych*, pisał Paskiewicz do cara, że od czerwca 1843 roku „odkryto i ukończono już sześć podobnych prób spisku, w których brało udział 123 ludzi". Przeprowadzono 16 rewizyj. Część ukarano „bez sądu" (wojennego). Por. Zofia Balicka, *Legenda o ks. Piotrze Ściegiennym, Insurekcje*, 1930 (III), str. 287.

[5] Wspomniani są nadto w zeznaniach Pantoczek (Franciszek) i Zaremba (Erazm).

[6] Jednego z rzemieślników radomskich, Hena, poznajemy z nazwiska. Myśl pozyskania rzemieślników dla sprawy podał Ignacy Pióro.

[7] Por. Z. Balicka, *o. c.*, str. 254, gdzie najpoprawniej podano tekst „bulli".

[8] Por. Z. Balicka, *Ksiądz Piotr Ściegienny*, Księga pamiątkowa ku czci prof. M. Handelsmana, Warszawa, 1929, str. 84 i przyp. 2. Młynarski, *o. c.*, str. 82 do 83, utrzymuje mylnie, że pobyt w Bilczy miał miejsce po wiecu w Krajnie, gdy w istocie było na odwrót. Wbrew całej literaturze wynikałoby z *Raportu*, że wiec w Bilczy miał większe znaczenie, aniżeli w Krajnie.

[9] Balicka, *o. c.*, str. 97—98; por. też Tyrowicz, *Katalog, passim.* Interesującą próbę zgłębienia źródeł wpływów ideologicznych, którym podlegał ksiądz Ściegienny, podjął Adolf Sowiński, *Ściegienny, wikary z Wilkołazu*, P. I. W., Warszawa, 1948.

[10] W „bulli": „...rolnicy lub rzemieślnicy jednej wsi lub miasta, dajcie pomoc rolnikom i rzemieślnikom drugiej wsi lub miasta...", i dalej: „...nie ma siły ponad waszą siłę..."

[11] Młynarski, *o. c.*, str. 60 i *passim.* Sowiński gotów jest w doktrynach jego dopatrzyć się nawet elementów naukowego socjalizmu, *o. c.*, str. 113.

[12] Ściegienny był autorem innych jeszcze utworów, których część przypada na lata zesłania i ponowny pobyt w kraju, część jednak powstała przed procesem. Podobnie jak „bulla", utwory te nie ujrzały druku i były szerzone w odpisach. W zeznaniach Seweryna Sawickiego czytała Balicka o *Aforyzmach o życiu wspólnym* (*o. c.*, str. 80). W zeznaniu samego Ściegiennego jest mowa o „kilku podburzających utworach, w których fałszywie komentował Pismo Święte". Jeden z tych utworów Ściegienny „ośmielił się nazwać *Nauką Chrystusa*". Por. w tej samej sprawie wyrok sądu kanonicznego, opublikowany przez Balicką (*Insurekcje*, str. 190—192), ostatnio zaś przez Tyrowicza (*Sprawa ks. Piotra Ściegiennego*, str. 190—192) z materiałów Archiwum Diecezjalnego w Kielcach. W tekście wyroku nie trudno jest wyróżnić całe fragmenty zaczerpnięte z dekretu audytorium polowego, tj. tego samego źródła, z którego między innymi korzysta *Raport* Paskiewicza. Mimo że we fragmentach zawiera się wiele bardzo istotnych, a nawet ważnych wiadomości, jak termin wybuchu powstania i tytuły utworów ks. Ściegiennego z okresu spisku, informacje te dziwnym sposobem uszły uwadze badaczy. Wyjątek wśród nich stanowi Sowiński (*o. c.*, str. 167 i n.), który bardzo uważnie korzystał z materiałów źródłowych i pism pozostałych po ks. Ściegiennym. W samej „bulli" jest mowa o *Historii rodu ludzkiego* i o *Katechizmie*, z zaleceniem: „Czytajcie, dzieci moje, to co dla waszej nauki ja i dobrzy wasi panowie ułożyliśmy".

[13] Żanna Kormanowa, *Materiały do bibliografii druków socjalistycznych na ziemiach polskich w latach 1866—1918*, Wyd. II, Warszawa, 1949, str. 168.

[14] Tyrowicz, *Katalog*, str. 120: *List ks. Ściegiennego do ludu pracującego — Na dziś!* Pismo ulotne Komitetu Wileńskiego SDKP i L (Wilno, nr 2, 1906).

[15] Poprawiono z „Chodle".

[16] „Wierchowski".

[17] „Blicze".

[18] „Wozdziecki".

[19] „1884".

[20] „1884".

[21] „Sukowa".

[22] „Posłowia".

[23] „Bakalar".

WOJCIECH NATANSON

PROCES RIMBAUDA WZNOWIONY

I

Dziesięć lat po śmierci Jana Artura Rimbaud, w 4—5 zeszycie II tomu „Chimery" z kwietnia—maja 1901 roku pojawiło się wielkie studium Miriama o francuskim poecie, wraz ze sławnym przekładem „Statku pijanego". Rok później (1902) Ignacy Matuszewski w książce „Słowacki i nowa sztuka" przytaczał między innymi wiersz Rimbauda „Samogłoski" jako objaw modernistycznych tendencyj artystycznych. We Francji toczyły się gorące walki o znaczenie poezji Rimbauda, którego nie doceniał Mallarmé, którego złośliwie a nawet oszczerczo starał się pomniejszyć Maurras, którego natomiast Victor Hugo nazwał „Shakespeare enfant", gorąco bronił Verlaine, a niektórzy młodzi uwielbiali bez granic.

58 lat po śmierci poety ukazują się u nas, nakładem „Książki i Wiedzy", przekłady „Poezji wybranych" Jana Artura Rimbaud w układzie i z przedmową Adama Ważyka. Niewielka ta książeczka zawarła na 74 stronach wybitniejsze wiersze i wybór prozy poetyckiej Rimbauda w przekładach poetów 3 epok: od Młodej Polski (Miriam, Kasprowicz, Ostrowska) poprzez Skamandra (Tuwim, Słonimski, Iwaszkiewicz) aż do Awangardy i czasów najnowszych (Ważyk, Jastrun, K. A. Jaworski, Kott).

Książeczka ta jest więc wydarzeniem, syntezą polskich prac w dziedzinie rimbaudowskiej, węzłowym punktem kultu poety u nas. Choć Rimbaud nie był nigdy w Polsce, choć nie zawadził o nasz kraj w swych długich i rozległych wędrówkach, choć o Polsce nigdy, zdaje się, nie wspominał, nawet w taki sposób, jak to w „Ubu-roi" uczynił Jarry, możemy autora „Illuminations" uważać za bliskiego nam — tak wielki wpływ wywarł na niektóre kierunki rozwojowe naszej nowoczesnej poezji, tak bardzo jego słynne zamilknięcie przypomina pewne wydarzenia polskiej historii literatury.

Rzecz ciekawa, że opracowanie i ogłoszenie przez Adama Ważyka „Poezyj" Rimbauda zbiegło się chronologicznie z dwiema gorącymi polemikami „rimbaudowskimi" we Francji. Oto najpierw paryski dziennik *Combat* ogłosił, iż udało się odnaleźć zgubiony od dawna poemat Rimbauda „La chasse spiri-

tuelle"[1]). Fragment tego poematu ukazał się wkrótce na łamach owego dziennika, całość wyszła w luksusowym wydaniu książkowym. W zasadzie odkrycie takie nie było niepodobieństwem. Wiadomo, iż zaginęło wiele wierszy Rimbauda. „List jasnowidza" znaleziono w r. 1912, „Ręce Joanny Marii" dopiero w roku 1919. Ważyk przypomina, że w liście z 15. V. 1871 Rimbaud mówił o dwóch poematach napisanych na temat Paryża w okresie Komuny: „jeden na 100 heksametrów pod tytułem „Kochankowie paryscy", drugi — na 200 heksametrów pod tytułem „Śmierć Paryża". Wierszy tych dotąd nie odnaleziono". Natomiast wydawca szwajcarski Piotr Caillet odszukał ostatnio i ogłosił satyryczny utwór Rimbuda „Lettre du baron Pet de chèvre á son secretaire", z aluzjami do Komuny paryskiej i skazania przez trybunał wojskowy inżyniera Cavellier.

Jednakże okazało się, że niestety „La chasse spirituelle" nie jest odnalezionym wierszem Rimbauda, tylko jednym z licznych w dziejach kultu poetyckiego Rimbauda apokryfów. (Już Verlaine, pisząć w roku 1895 przedmowę do „Poésies complètes" Rimbauda, uważał niektóre z umieszczonych tu wierszy za wątpliwe, „przypisywane tylko autorowi", inne za wyraźne falsyfikaty). Obecnie rzekomo odszukany poemat został z miejsca surowo osądzony przez *Les Lettres Françaises* i *Figaro*. Surrrealista André Breton napisał nawet z tego powodu książeczkę „Flagrant delit", w której uznał „La chasse spirituelle" za obrazę pamięci Rimbauda i przypomniał podobną aferę „fałszywego Rimbauda" z r. 1923.

Wyszło rzeczywiście na jaw, że cała sprawa była po prostu — bluffem. Pan Bataille i panna Akakia (pseudonim), dwoje młodych aktorów, przyznali się do przestępstwa literackiego i podali dość osobliwy motyw swego czynu. Oto gdy w roku ubiegłym recytowali poezje Rimbauda, krytycy (a zwłaszcza Aragon) zarzucili im — nieumiejętność wczucia się w ducha tych poezji. Deklamatorzy postanowili więc zemścić się i pokazać — iż zdolni są nawet podrobić styl Rimbauda i zmylić w ten sposób znawców. A może pozazdrościli przy tym sławy Van Meegerenowi i spróbowali zastosować jego eksperyment na literackim polu? Niestety z mniejszym talentem.

Równocześnie, tej samej burzliwej dla rimbaudzistów francuskich wiosny 1949 roku, zanotowano inne wydarzenie, dużo poważniejsze. Filolog Henry de Buillane de Lacoste wystąpił w Sorbonie z obroną tezy pt. „Rimbaud et le problème des Illuminations", którą natychmiast ogłosił w wydawnictwie *Mer-*

---

[1] 7 lipca 1872 Verlaine po gwałtownej sprzeczce z rodziną opuścił dom, żonę i dziecko, pozostawiając u teściów liczne swe „inedita" oraz rękopis poematu Artura Rimbaud *La chasse spirituelle*. Kilka tygodni potem napisał Rimbaud do przyjaciela swego, pana Lepelletier, prosząc go o odebranie owych papierów. Kilka dni później napisał jeszcze w tej sprawie do Filipa Burty, któremu pani Verlaine powierzyła korespondencję kompromitującą podobno jej męża. Od tej chwili wszelka wieść o poemacie *La chasse spirituelle* zaginęła. Gdy po śmierci Rimbauda zaczęto poszukiwania, nie odnaleziono nawet odpowiedzi Filipa Burty i nie dowiedziano się, czy istotnie poemat znajdował się w owych nieszczęsnych karteluszkach. 77 lat sądzono powszechnie, że *La chasse spirituelle* jest bezpowrotnie i bezsprzecznie stracona. Nie było jej w żadnym zbiorze prywatnym ani publicznym. Ani śladu u żadnego bukinisty! Aż oto nagle, w r. 1949...

cure de France, wraz z nową krytyczną edycją „Illuminacji". Po dziesięcioletniej żmudnej pracy, na podstawie mozolnego porównania ewolucji pisma Rimbauda, Bouillane de Lacoste udowodnił w sposób niezbity, że „Illuminacje" nie zostały napisane przed „Sezonem w piekle", jak dotychczas od 60 lat sądzono, ale później; więc nie w roku 1872, tylko w r. 1874.

Odkrycie to ma duże znaczenie. W „Sezonie w piekle" Rimbaud uroczyście żegnał się z poezją i przyrzekał — milczenie. Wiadomo też, że gotowy już w r. 1873 nakład „Sezonu" zniszczył własnoręcznie, prócz kilku egzemplarzy ofiarowanych przyjaciołom. Dotychczas myślano, że postanowienie to wykonał i że całe dalsze życie Rimbauda wypełnione już było całkowitym milczeniem. Lecz teraz okazuje się, że rok po tym wyrzeczeniu napisał Rimbaud tomik nowy, wracając częściowo do dawnych prób i eksperymentów z „Sezonu w piekle".

A więc decyzja tragicznego zamilknięcia nie była ostateczna? A więc, być może i w ciągu dalszych lat 17, podczas swych egzotycznych wędrówek, Rimbaud pisał wiersze, nam nieznane, które się kiedyś odnajdą? Ale możliwe jest i inne przypuszczenie, które wysuwa np. krytyk francuski Albert Béguin: jego zdaniem decyzja zamilknięcia zapadła ostatecznie w roku 1874, a wcześniejsze o 2 lata wyrzeczenie się poezji było literacką antycypacją, przeczuciem, brakiem synchronizacji przeżyć i ich literackiego przetworzenia. Béguin przytacza przykład Gerarda de Nerval, który w poemacie „Aurelia" opisał przezwyciężenie pokus samobójstwa, by się w kilka miesięcy później — powiesić.

A może by tak zestawić z owym zamilknięciem Rimbauda inne wydarzenia podobnego rodzaju? Na przykład sprawę Racine'a, który mając lat trzydzieści kilka, jak mówi Boy „w pełni twórczości i sławy, wydawszy najtęższe dzieło, nagle zdjęty jakimś niesmakiem rzuca wszystko i skazuje się na milczenie". Albo Mickiewicza, albo Fredry? Ich pożegnania z twórczością i powroty do niej może by rzuciły pewne światło na sprawę Jana Artura Rimbaud?

II

Skoro i u nas, i we Francji tyle się obecnie mówi i pisze o twórcy „Illuminacji", warto może na tym miejscu przypomnieć ważniejsze wydarzenia jego życia.

Akcja zaczyna się — gdy poeta miał lat zaledwie 15. Niesłychanie zdolny, zdumiewał (jak pisze Miriam w swym studium) nauczycieli talentami i erudycją, tłumaczył wierszem poetów łacińskich, Juwenala, Tybulla i Propercjusza, znał już wówczas całą literaturę francuską od Rabelais'go i Villona po Baudelaire'a i parnasistów, umiał nawet odkryć nieznany dotąd talent Marceliny Desbordes Valmore, na którą potem zwrócił uwagę Verlaine'a. Jak dodaje Ważyk, postępowy nauczyciel zaznajomił wtedy Rimbauda z utopijnym socjalizmem. Skądinąd wiemy, że chłopak czytał Proudhona — lektura ta wkrótce ogromną odegrała rolę w poezji i życiu Rimbauda. Równocześnie przebiegał 15-letni

chłopiec „w długich i nie pozbawionych przygód włóczęgach całe okolice rodzinnego miasta... i wybrzeża Mozy", zapuszczał się z rodzinnego Charleville aż ku granicy belgijskiej, gdzie „wchodził w przyjazne stosunki z kontrabandzistami".

Kiedy napisał pierwsze swe utwory? Noszą one przeważnie datę 1870 (pierwszy, „Les étrennes des orphelins": 2. I. 1870). Ale nie jest wykluczone, że młody pisarz umyślnie sobie dodawał lat. Verlaine zwraca uwagę, że w wierszu „Roman" Rimbaud mając lat zaledwie 15 pisał:

On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans.

(*„Ach, nie jest się poważnym w siedemnastej wiośnie"* — przekład Iwaszkiewicza).

W każdym razie jest rzeczą pewną, że w szesnastym roku życia miał już Rimbaud kajet wierszy — wierszy wspaniałych. Wtedy to właśnie, zniechęcony surowością matki i znużony monotonią zajęć szkolnych, ucieka po raz pierwszy do Paryża. Jest wrzesień 1870 roku. Rimbaud, nie mając zupełnie pieniędzy, kupuje bilet do pierwszej zaledwie stacji za rodzinnym Charleville; dojeżdża do Paryża — pod ławką. Wyprawa kończy się nieszczęśliwie; chłopiec zostaje zaaresztowany na Gare du Nord i z powodu braku dokumentów oskarżony o włóczęgostwo. Siedzi 12 dni w więzieniu. Dopiero wtedy decyduje się wyznać swe nazwisko i — nie zobaczywszy nawet Paryża — musi się zgodzić na odstawienie pod strażą policyjną do domu.

Przyjęty tutaj bardzo źle, ucieka do Charleroi, gdzie pragnie zostać dziennikarzem; ojciec jednego z kolegów jest tam redaktorem. Rimbaud odbywa tę drogę pieszo, bez grosza. Redaktor przyjmuje brutalnie i cynicznie młodego wędrowca. Odmawia mu pomocy, i to z takim uzasadnieniem: „Wiem, że pan jest wykształcony, że umie pan pisać. Ale to właśnie gorzej. Wykształcenie i talent jest w prasie tylko przeszkodą, nie zaletą!" Zupełnie jak ten wydawca w Warszawie przed wojną, który co parę dni telefonował do redakcji: „Obniżajcie poziom, błagam was — bo inaczej spadnie nakład".

Wróćmy do Rimbauda. W ostatniej nędzy, nic prawie nie jedząc i prawie nie śpiąc, włóczy się po Belgii i północno-wschodniej Francji, aż wreszcie żandarmi doprowadzają go przymusowo do matki. Cztery miesiące siedzi w domu, zaczytuje się gorączkowo w bibliotece miejskiej. Lecz już w lutym 1871 sprzedaje zegarek, kupuje bilet kolejowy i jedzie do Paryża, by odwiedzić piosenkarza i karykaturzystę André Gilla. Opowiada całą swą historię, pragnienia i nadzieje — i zostaje odprawiony z niczym! Tydzień cały, podczas mrozów, włóczy się po Paryżu, żywiąc się odpadkami, noce spędza pod mostami lub na galarach z węglem; wreszcie decyduje się na powrót do Charleville. Echa tych przeżyć odezwały się potem w wierszu „Fêtes de la faim" (sierpień 1872).

Trzeci pobyt Rimbauda w Paryżu jest związany z powstaniem Komuny. Poeta był jej entuzjastą i na wiadomość o wybuchu decyduje się wziąć udział w walce. Ważyk pisze w przedmowie do „Poezji wybranych": „Ścisłe zesta-

wienie dat z ówczesnych listów Rimbauda nie daje ostatecznej pewności, czy się zdołał przecisnąć przez pierścień wojsk wersalskich i czy brał udział w walce. Bądź co bądź podawał się za uczestnika Komuny i za takiego uchodził w opinii — w tym okresie, gdy tytuł komunarda mógł go narazić na ostre represje". Miriam, w cytowanym już wielokrotnie przeze mnie essayu, nie wątpi, iż Rimbaud brał udział w walce. Przypuszcza jednak, że się do rewolucji i rewolucjonistów rozczarował. Przypuszczenie najzupełniej dowolne, gdyż myśl rewolucyjna nieraz jeszcze odbijała się w wierszach autora „Rąk Joanny Marii" i „Sonetu" [2]). Byłoby nawiasem mówiąc rzeczą ciekawą zbadać czy nie ma jakichś śladów kontaktu Rimbauda z polskimi uczestnikami powstania paryskiego.

Powróciwszy z Paryża do domu, pisze Rimbaud sławny swój wiersz „Bateau ivre", a następnie podejmuje nową próbę nawiązania kontaktu z literatami. Pisze do Verlaine'a, prosząc o ułatwienie mu pobytu w Paryżu, wprowadzenie w koła literackie i umożliwienie w ten sposób dalszej pracy. Tym razem nareszcie trafił dobrze. Verlaine, starszy od Rimbauda o lat 10, zachwycony załączonymi do listu poematami, zaprasza Rimbauda, który przybywa po raz czwarty do stolicy, by spędzić tam 9 miesięcy, od października 1871 do lipca 1872 roku. Jest to okres pracy, wysiłków, eksperymentów — i przykrości. Atmosfera literacka Paryża nie zawsze odpowiada genialnemu młodzieńcowi. Mallarmé opowiada w „Divagations", jak to na zebraniach w winiarni „Les Vilains Bonhommes", przy kawie i likierach, Rimbaud nie chciał nigdy czytać swych wierszy: „*la bouche au pli boudeur et narquois n'en récita aucun*". Pewnego dnia z końcem 1871 roku doszło nawet do przykrego incydentu. Czytano dużo wierszy po deserach i kawie, niektóre były bardzo złe. Rimbaud miał już dość słuchania, zaczął protestować przeciw dalszej recytacji, zrazu po cichu, potem głośno. Naturalnie narobił sobie wrogów, jak Alcest w „Mizantropie" Moliera w scenie oceny sonetu. Fotograf Etienne Corjat, który był bliskim przyjacielem recytującego swe utwory grafomana, zwymyślał poetę „Statku pijanego", nazywając go — dzieciakiem (*gamin*). Słowo nie było zbyt obraźliwe, ale Rimbaud pił tego dnia, a nie miał głowy zbyt mocnej; niewiele się namyślając chwycił laskę zakończoną szpikulcem i zamierzył się na Corjat, na szczęście poprzez stół. Napadnięty doznał tylko leciutkiego skaleczenia, a Verlaine'owi udało się wyrwać laskę z rąk rozgniewanego chłopca. Tak wyglądało zajście, według opisu Verlaine'a zawartego w przedmowie do „Poezyj" Rimbauda z roku 1894. [3])

Zniechęcony zapewne tym wszystkim Rimbaud razem z Verlainem wyjeżdża z Paryża. 15 miesięcy trwa włóczęga obu poetów po Belgii i Anglii. Ale obciążony rosnącym nałogiem alkoholizmu Verlaine nie był najlepszym towarzy-

---

[2] W maju 1871 powstaje słynny, gniewny wiersz. pt. *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple.*

[3] Już po śmierci poety Charles Maurras (późniejszy redaktor *Action Française* i kolaboracjonista z lat 1940—1944) opowiadał, iż na zebraniach literackich awantury Rimbauda stawały się przyczyną skandalu. „Corjat wyrzucił go za drzwi. Rimbaud czekał cierpliwie na ulicy i Corjat otrzymał mocny cios w brzuch laską zakończoną żelaznym ostrzem".

szem. W niewyjaśnionych okolicznościach przyszło do sprzeczki i awantury; Verlaine postrzelił przyjaciela, powodując wielotygodniowy pobyt Rimbauda w szpitalu.

Rozstają się wtedy na zawsze. Rimbaud wydaje — i zaraz niszczy — tomik „Saison en enfer". Wyjeżdża do Londynu, utrzymuje się z lekcji francuskiego, uczy się po angielsku. Wedle najnowszych i omawianych już przeze mnie odkryć, wtedy właśnie — w roku 1874 — pisze „Illuminations". Nazwa, jak objaśnia Verlaine w przedmowie do pierwszej edycji — jest angielska i oznacza ryciny kolorowe, „coloured plates". Wszystko by się zgadzało, nauka języka angielskiego wyraża się w tytule książki; zresztą Verlaine już dawno przypuszczał, że „Illuminacje" powstały dopiero w r. 1874, nie zwrócono jednak na to uwagi.

Od tej chwili zaczyna się kilkunastoletnia włóczęga Rimbauda. Od dzieciństwa pożerała go ciekawość coraz to nowych krajów. Teraz zwiedza Stuttgart (gdzie w r. 1875 szpera w bibliotekach i opanowuje język niemiecki). Następnie rusza na Wschód, piechotą przedziera się przez górę Świętego Gotarda do Mediolanu, uczy się włoskiego, dostaje się — również pieszo — aż do Brindisi, potem przez Marsylię i Paryż wraca do domu. W roku 1876 jedzie do Wiednia, gdzie zostaje obrabowany i walczy z policją w obronie skrzywdzonych. Następnego roku zaciąga się do holenderskiej armii kolonialnej, na Jawę — ale nie mogąc znieść dyscypliny i burząc się przeciw okrucieństwom spełnianym na krajowcach — dezerteruje. Potem jest werbownikiem, kontrolerem w cyrku wędrownym, agentem, nadzorcą przy budowach, zwiedza Hamburg, Kopenhagę i Sztokholm, Aleksandrię, Cypr. W roku 1888 zostaje współwłaścicielem i głównym zarządcą faktorii handlowej w Harrarze (Afryka Wschodnia).

Zaczyna się ostatnia i nie najmniej interesująca epoka w życiu Rimbauda. Miriam pisze, że „Rimbaud przyswaja sobie całą praktyczną wiedzę techniczno-inżynierską, sprowadza masami z Europy książki i narzędzia, szerzy i stosuje pożyteczne wiadomości między krajowcami, stara się wszczepić im wszystko, co postęp europejski ma dobrego, sam postępuje z nimi z największą sprawiedliwością i dobrocią i wpływa w tymże kierunku na odwiedzających go... pionierów europejszczyzny w Afryce. Zwiedza kraje Somalisów, Szoa, Abisynię, posyła memoriały Towarzystwu Geograficznemu w Paryżu, gotuje obszerne sprawozdania naukowe o swych podróżach, poznaje dokładnie przeróżne miejscowe języki i narzecza, bada zwyczaje, pojęcia i sposób życia krajowców, studiuje gorliwie Koran i inne księgi wschodnie". „Ludzie w Harrarze" — pisze w liście do siostry 20. II. 1890 — „nie są ani głupsi, ani gorsi od białych murzynów w tak zwanych krajach cywilizowanych".

Warto dodać, że według wydawcy Rimbauda z roku 1895 Leona Vanier, krajowcy uwielbiali go i nazywali „Sprawiedliwą Wagą" *(La Juste Balance)*. Ciekawe, że nie opuścił go w tym wszystkim instynkt włóczęgi: „Gdybym miał możność podróżowania" — pisze w liście z r. 1885 — „nie siedziałbym ani dwa miesiące na jednym miejscu". Natomiast o poezji nie ma w listach żadnej wzmianki. Rimbaud prosi tylko o książki naukowe i techniczne. Nie zareago-

wał ani słowem na wieść, że Verlaine wydał jego wiersze w zbiorze „Poètes maudits" i że wiersze te osiągnęły olbrzymi a niespodziewany sukces!

Rimbaud chciał wrócić do Europy z majątkiem zapewniającym mu niezależność. Zdołał zebrać około 50.000 franków, które stale miał przy sobie, zaszyte w pasie. Ale los nie pozwolił mu zebrać owoców tego wysiłku. W r. 1891 zachorował ciężko na jakąś egzotyczną chorobę. W dodatku spadł z konia, musiano mu amputować nogę. Wróciwszy do ojczyzny zmarł w strasznych męczarniach, mając 37 lat, o rok młodszy od Wyspiańskiego, o trzy od Słowackiego.

III

W przenikliwym swym wstępie do wydanego przez „Książkę i Wiedzę" wyboru poezji Rimbauda uwydatnia Adam Ważyk dwie fazy twórczości francuskiego liryka: pierwszą, którą wypełnia żywe zainteresowanie światem i pęd do realizmu, drugą, końcową, szukającą halucynacyj i poezji baśniowej, w okresie „Saison en enfer" i „Illuminations".

W okresie pierwszym „styl Rimbauda brutalny, wyzywający, język czerpany z mowy potocznej, jest w dużej mierze repliką na wyszukany i ograniczony styl parnasistów. Po nowatorstwie Baudelaire'a, po uproszczeniu języka poetyckiego przez Verlaine'a, w tym samym czasie, co nieznany jeszcze wówczas Tristan Corbière, Rimbaud wprowadza gwałtowną falę języka pospolitego. W obserwacji obyczajów, w ocenie moralnej Rimbaud nawiązuje do buntowniczego sarkazmu Baudelaire'a".

Wystarczy porównać jeden z pierwszych wierszy Rimbauda (marzec 1870) „Sensation" ze słynnym kiedyś, podziwianym przez Anatola France wierszem Sully Prudhomme'a: „S'il n'y avait rien du bleu que le ciel et la mer", by przyznać rację Ważykowi. Temat jest niemal identyczny i taka sama, zapewne, geneza utworu: spacer w upalny letni dzień, wrażenia wędrowca. Lecz gdy parnasista Sully Prudhomme przetwarza swe doznania w formuły filozoficzno-aforystyczne, Rimbaud z tak sugestywną prostotą narzuca czytelnikowi wrażenia zmysłowe, że każdy z nas czuje zapach traw, świeżość rosy, muskanie zboża:

Par les soirs bleus d'été j'irai dans les sentiers
Picoté par le blés, fouler l'herbenne.

Arcydziełem tej fazy rozwojowej jest najpotężniejszy chyba i nagłębszy wiersz: „Les effarés". Ale już w owych utworach pierwszego okresu, jak stwierdza Ważyk: „Zdanie, obraz, przenośnia osiąga niespotykaną dotąd dynamikę, słowa wchodzą w niespodziewane związki, rodzą zuchwałą metaforę, gwałtownie poruszają wyobraźnię czytelnika". I Ważyk przytacza tu urywek „Statku pijanego": „Skwarne Lipce maczug ciosami strącały ultramaryny niebios we wrzące retorty". Ewolucję od bujnego realizmu i natchnionej obserwacji do eksperymentów dostrzec też można w „Samogłoskach". Jest zasługą Ważyka,

że tak przekonywająco i jasno uwydatnił spiralę tej poetyckiej drogi, stwierdzając przy tym, że „Rimbaud stale niósł ze sobą bogactwo materialnego świata, bogactwo realiów, bogactwo ożywionej wyobraźni, bogactwo treści.“[4])

IV

Zarówno realistyczne wiersze młodzieńcze, jak i wizje późniejsze, są dla tłumaczy niezmiernie trudnym problemem. Charakterystyka dokładna, a tym bardziej ocena tłumaczeń polskich zawartych w wyborze Ważyka zajęłaby nam zbyt wiele miejsca i — być może — przekroczyłaby nasze kompetencje. Zadanie byłoby niewątpliwie wdzięczne, gdyż tyle wybitnych indywidualności poetyckich, na tylu i tak ważnych etapach naszej artystycznej historii, podejmowało się tłumaczenia Rimbauda — iż zbadanie tych przekładów stałoby się po trosze fragmentem porównawczego studium o rozwoju polskich pojęć poetyckich. My ograniczymy się na razie do kilku uwag.

„Przekłady dokonane w okresie Młodej Polski, pomimo tak świetnych nieraz wyników, jak Miriama przekład „Statku pijanego“, na ogół zacierają te cechy (to jest styl brutalny, wyzywający język czerpany z mowy potocznej — przyp. mój) stylu Rimbauda, ograniczają język, czasem nawet nadają mu formy manieryczne“ — pisze Adam Ważyk.

Chciałbym tu nieśmiało wziąć w obronę niektórych tłumaczy z Młodej Polski. Wydaje mi się np., że prace Bronisławy Ostrowskiej są ożywione szczęśliwą na ogół inspiracją i dobrze oddają styl oryginału („Wrażenia“, „Śpiący w kotlinie“, „Które iskają“[5]). Nieco gorzej wypadają przekłady Kasprowicza, zepsute dziwacznymi czasem archaizmami i ornamentami. Miriama „Statek pijany“ tak się zrósł z naszym odczuciem poetyckim, że po prostu nie potrafimy sobie wyobrazić tego wiersza w innym kształcie polskim; dokładne porównanie tekstów wykaże, że Przesmycki nie zdradził bynajmniej ani ducha, ani litery oryginału.

Świetnie wypadł w przekładzie Ważyka wiersz o zgłodniałych dzieciach („Les effarés“):

Czarne na śniegu wśród zamieci
Tam, gdzie się w dole okno świeci,
Wgapione w sklep

Na klęczkach kuląc się w pięcioro
Patrzą, jak piekarz późną porą
Wypieka chleb

---

[4] Rimbauda można by nazwać prekursorem nowoczesnego ruchu w dziedzinie metafory poetyckiej. Jak ogromną rolę odgrywa metafora w jego poezji, uwydatnił wspomniany już wyżej atak Aragona na interpretowanie *Sezonu w piekle* przez Bataille'a i pannę Akakia, jako interpretację zbyt dosłowną, ścierającą ów właśnie głębszy sens metaforycznego języka poetyckiego.

[5] Chociaż Jarosław Janowski w recenzji z *Poezyj wybranych* Rimbauda zamieszczonej w *Odrodzeniu* z 11. IX. 1949, wytknął słusznie kilka usterek w przekładzie *Śpiącego w kotlinie* i *Które iskają*.

Rytm, nastrój, obrazy, styl, tendencja i cierpki urok wiersza są tu przenie-
one bez uszczerbku, choć przekład daleki jest od dosłowności. Ważykowi
dało się przetransplantować delikatną tkankę — nie uszkadzając niczego, nie
ywając włókienek.

Natomiast mam wątpliwości co do dokonanego przez Ważyka przekładu
iersza „Fêtes de la faim". Liczba mnoga w tytule oryginału („fêtes") świadczy,
e chodzi tu o liczne w życiu Rimbauda głody: o wizje tych wędrówek pieszych,
tóre odbywał do Charleroi czy Paryża, żywiąc się „nie wiadomo czym", trak-
ując niedojadanie jako zjawisko chroniczne, jako dobrze znany stan. A więc
piej byłoby napisać: „uczty głodu", nie „uczta". Anna jest częścią skła-
ową tej wizji — płochliwa, uciekająca, chaotyczna — jak chorobliwe myśli
jedzeniu ziemi, węgla, żelaza. Początek wiersza brzmi:

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.

o można by chyba tak przełożyć:

Mój głód! Anno, Anno,
Uciekaj na swoim ośle!

– a nie, jak u Ważyka:

Anno, Anno, poślę
Mój głód na twoim ośle.

Myślę także, że słowa

Si j'ai du goût, ce n'est guère
que pour la terre et les pierres

znaczają, iż poeta pragnie jeść już tylko ziemię i kamienie. A więc nie można
hyba tego rozumieć tak:

W czym zasmakować mi jeszcze
Jeśli nie w ziemi i głazach.

Wiem dobrze, jak olbrzymie są tu trudności, wynikające z praw rytmu. Wiersz
Fêtes de la faim" wydaje się w tych warunkach prawie nieprzetłumaczalny.
Już po napisaniu tych zdań stwierdziłem, że i J. Janowski w swej cytowanej
ecenzji wyraża wątpliwości co do przekładu tego wiersza).

V

Wróćmy raz jeszcze do wstępu Ważyka. W rozdziale pt. „Znaczenie Rim-
auda" autor tak określa wpływ francuskiego liryka: „Dawał przykład poetom,
ak sięgać do materii życia, udzielał pasji poetom protestu społecznego. Sym-

boliści wielbili w nim śmiałego symbolistę. Miłośnicy impresjonizmu przejmowali się czarowną grą wrażeń. Surrealiści francuscy obnosili się z jego odnalezionym w 1912 roku „Listem jasnowidza", dziwacznym dokumentem młodzieńczego kuglarstwa. Poezja oderwanych obrazów i pojęć rozwijała się pod urokiem jego ostatnich wierszy... Niezależnie od tych zmiennych nastrojów literackich można wyodrębnić trwały ogólny wpływ Rimbauda na kulturę poetycką nie tylko na Zachodzie i określić wymagania, jakie po doświadczeniach Rimbauda stawia się poezji wszędzie".

Zatrzymujemy się tutaj na chwilę. Wkrótce po śmierci Rimbauda negował Mallarmé wpływ autora „Illuminations" na współczesnych i następców: „Nie ma między nowatorami ani jednego, który by w jakichś głębszych rzeczach i w jakimś bezpośrednim rysie pochodził od Artura Rimbaud... Wszystko, co przyszło potem, zdarzyłoby się i bez tego znakomitego przechodnia, podobnie jak żadna właściwie okoliczność literacka nie przygotowała jego przyjścia". Historia zadała kłam autorowi „Divagations" i wykazała, jak ostrożnie trzeba formułować takie sądy.

Na czym polega istota zaprzeczanego niegdyś przez Mallarmégo, a dziś powszechnie uznawanego wpływu? Ważyk tak to określa: „Doświadczenia (Rimbauda) ośmieliły metaforę, pobudziły ruch wyobraźni, wzmocniły nacisk na obraz i zestawienie obrazów jako czynnik wzruszenia. Obrazowanie stało się dobitniejsze, opis — skrótowy".

Rimbaud był jednym z twórców nowoczesnej metafory poetyckiej — i umiał ją połączyć z drapieżną obserwacją oraz mocnym instynktem krytyki społecznej. Dzięki tym danym oddziałał nie tylko na lirykę, ale i na inne rodzaje literackie, np. na rozwój nowoczesnego dramatu poetyckiego, który — jak starałem się to wykazać kilkakrotnie — jest w pewnej mierze dramatem metaforycznym.

Metafora, lapidarność, szybkość, czynią Rimbauda prekursorem awangardy, której królestwo miało nadejść dopiero 30 lat po jego śmierci. Nic dziwnego, że jak Słowacki bliższy był Młodej Polsce i nam, niż romantykom, tak Rimbaud nie mógł odpowiadać ani Mallarmému, ani Maurrasowi, natomiast zachwyt budzi w pokoleniu Aragona, Eluarda, Supervielle'a i Bretona. Trzeba oddać sprawiedliwość naszym pisarzom z okresu Młodej Polski, że wybiegającą w przyszłość tendencję poetycką Rimbauda docenili i uznali, choć nie odpowiadała ona jeszcze ich własnej praktyce literackiej.

S P R A W O Z D A N I A

BUKIET Z CAŁEJ EPOKI

JULIAN TUWIM: *Kwiaty polskie*. Przerywniki rysowała Olga Siemaszkowa. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1949; str. 305 i 3 nl.

10000 EGZEMPLARZY

W rozmowie z tajemniczymi (bo nikt tej pary na oczy nie oglądał) braćmi Rojek (*Przekrój*, nr 229 z 28. VIII. 1949) Julian Tuwim oświadczył, iż „cieszy się, że wydane w styczniu rb. *Kwiaty polskie* (10000 egzemplarzy) są wyczerpane". Krytyk stwierdzić musi, że znakomity poeta ma w tej mierze wszelkie powody do słusznej dumy, skoro tempem rozsprzedaży poematu pobił najbardziej poczytnych prozaików. Ale te 10000 egzemplarzy stanowią zarazem dla krytyka dodatkowy orzech, który musi rozgryźć, dokonując interpretacji tak bardzo czytanego dzieła. Krytyk mianowicie pyta: czy dzięki takiemu powodzeniu zdobyte zostały dla poezji nowe zespoły czytelników, o ileż liczniejsze od tych, jakie gorszy *Zielona gęś*, a do sarkania pobudzał Przyboś? Pyta dalej: a może jest ten sukces aktywizacją odbiorców poezji, którzy — zniechęceni najpierw jej awangardowymi trudnościami formalnymi, nie przestawieni później na najmłodszą poezję upolitycznioną — znaleźli się bez pokarmu? Przyzwyczajeni zaś byli do potraw z kuchni poetyckiej skamandrytów.

Postawiwszy pytania, krytyk na razie zawiesza odpowiedź. Otwiera natomiast poemat, bo w nim odpowiedź powinien znaleźć.

PIEŚŃ PO PIEŚNI

Otwarłszy poemat, krytyk wkracza w gąszcz. Ocena *Kwiatów polskich* możliwa będzie dopiero po uporządkowaniu tego gąszczu, ale na początek przejdźmy się po nim pieśń po pieśni.

Trzeba rozpoczynać od wspomnień. Było to w sierpniu 1941 roku w prowincjonalnym ogrodzie „wzorzyście zaliściónym słonecznym piątym — przez — dziesiątym". Czesław Miłosz mówił z pamięci początek *Kwiatów polskich*, wiersze o bzie warszawskim, o altanie, co „była naturalna, uformowana z bzu, leszczyny". Zastanawialiśmy się we trójkę z Jerzym Andrzejewskim, skąd ta nieoczekiwana świeżość Tuwima. Nie wiedzieliśmy jeszcze wówczas, że po prostu — podobnie jak Tuwim za oceanem — byliśmy już emigrantami z kraju dosyć podobnie wyglądającej młodości inteligenckiej. A wzruszająca rekapitulacja uroków takiej młodości miała coś z pożegnania i ostatniego przypomnienia.

Rozdział pierwszy części pierwszej poematu najmocniej przemawia i dzisiaj. Stanowi fugę najlepiej w całym utworze zamkniętą wokół bogactwa dygresji. Przebieg układania bukietu przez ogrodnika każdemu z kwiatów pozwala zakwitnąć wieloraką dygresją i dzieje się to w sposób najbardziej naturalny z całego poematu. Jeszcze nie ruszyła akcja, nie obnażyli swoich podobieństw ludzie utworu. Ruszyły natomiast gęstą falą wspomnienia poecie najbliższe, stąd najpierw domagające się wyrazu. Już tutaj trafiają się ustępy nie do przyjęcia ideologicznie i artystycznie.

Cały naród niemiecki jako naród zbójecki, apel do psów warszawskich o nowe Psie Pole, *Grande Valse Brillante*, chyba w ironicznej intencji wstawiony do poematu. Na szczęście ustępów takich napotykamy niewiele, na szczęście też dowcip obserwacji jeszcze jest naprawdę przedni. Owa willa na przykład — „mieszaniec kurnej chaty, bożnicy, szopy i pagody". Tęsknota wreszcie za krajem, za ziemią lat dziecinnych wybija się na tych pierwszych kartach tętnem tak przejmującym, jakiego nie usłyszymy aż w zakończeniu poematu:

Wierszu mój — z żalu, jak stół z drzewa,
Wierszu z tęsknoty, jak dom z cegieł!
Syrena nad wiślanym brzegiem
Cichutko, jednostajnie śpiewa,
Że Wisła płynie, Wisła płynie
I co ma przetrwać — trwa w głębinie.
Wierszu mój, ścisły jak zaploty
Srebrnostrunnego jej warkocza!
Z twardej wybiłeś się tęsknoty,
Jak źródło z kamienistej ziemi...

Ustalają się w tej uwerturze do poematu najczęstsze w nim motywy wspomnień: dzieciństwo, codzienne szczegóły kraju rodzinnego, Łódź. I kiedy z początkiem rozdziału drugiego części pierwszej znajdziemy się znów w Łodzi, poprzez melodię i słowa Czerwonego Sztandaru ukazanej w proletariacko-patetycznym skrócie, poemat jeszcze nie zapowiada tego, co za chwilę nastąpi. Co wówczas nastąpi, kiedy właściwa jego akcja ma ruszyć z miejsca. Bo poznajemy wreszcie jego bohaterów, porucznika Iłganowa, Zofię z Dziewierskich Iłganową, ich córeczkę Anielę, samego Dziewierskiego, aptekarza Rozpędzikowskiego, ale równocześnie mechanizm utworu zaczyna zgrzytać. Coraz gęściej następują wylewy dygresyj, odzywa się „wrodzony nałóg zgłębiania kuriosalnych nauk" (96), a i postaci rychło się okazują zupełnie do siebie zbliżone. Pojawi się jako nowość w poemacie, nie nowość u Tuwima w ogóle, poezja prowincji i małego miasteczka. Zalśni ta poezja jeszcze niejednym klejnocikiem. Twardo odezwą się echa międzywojennych walk politycznych liberalnej inteligencji z endecją. Padnie piękne określenie istoty poezji („Poezjo! lampo czarnoksięska", etc. 130).

Pojawią się też ustępy w prosty i przejmujący sposób określające stanowisko polityczne poety, jak owa piękna apostrofa:

Chmury nad nami rozpal w łunę,
Uderz nam w serca złotym dzwonem,
Otwórz nam Polskę, jak piorunem
Otwierasz niebo zachmurzone.
Daj nam uprzątnąć dom ojczysty
Tak z naszych zgliszcz i ruin świętych
Jak z grzechów naszych, win przeklętych:
Niech będzie biedny, ale czysty
Nasz dom z cmentarza podźwignięty.
Ziemi, gdy z martwych się obudzi
I brzask wolności ją ozłoci,
Daj rządy mądrych, dobrych ludzi,
Mocnych w mądrości i dobroci.
A kiedy lud na nogi stanie,
Niechaj podniesie pięść żylastą:
Daj pracującym we władanie
Plon pracy ich we wsi i miastach,
Bankierstwo rozpędź — i spraw Panie,
By pieniądz w pieniądz nie porastał.
Pysznych pokora niech uzbroi,
Pokornym gniewnej dumy przydaj,
Poucz nas, że pod słońcem Twoim
„Nie masz Greczyna ani Żyda".

Mimo to poemat z każdą nową stroną coraz bardziej zgrzyta. Nie rozumiemy, co ma oznaczać uczestnictwo Dziewierskiego w legionach. Nie jesteśmy pochopni uwierzyć, że mieszane polsko-rosyjskie pochodzenie Anieli dla niej i dla dziadka jest aż takim problemem i kompleksem nieledwie. Dokuczliwości koleżanek szkolnych prowadzą do nieprawdopodobnych skutków. Nie, drogą pieśni do pieśni, chociaż tak obiecująco się rozpoczynała, nie dojdziemy do zrozumienia i oceny *Kwiatów polskich*.

ZODIAK Z PRZERYWNIKÓW

Rzadko się zdarza czytać książkę równie, jak mawiały nasze babcie, gustownie wydaną. Zasługa to oczywiście jakże finezyjnych, dowcipnych, a w potrzebie ironiczno-poetyckich przerywników, jakimi Olga Siemaszkowa opatrzyła zakończenia pieśni i wdarła się niejednokrotnie w sam ich tekst. Ale te przerywniki są nie mniejszą zasługą samego poety, co krok prowokującego rysownika do wejścia na obfite marginesy utworu. Dlatego to nie od strony

oficjalnej bramy wchodowej najprościej można się dostać do wnętrza tej rozległej budowli poetyckiej, którą Julian Tuwim ochrzcił mianem *Kwiaty polskie* (dopiero pierwsza część poematu, a rozmiar równy jedenastu księgom *Pana Tadeusza*) — lecz właśnie od strony przerywników.

Główna brama wchodowa prowadzi do historii wnuczki dziwaka-ogrodnika Dziewierskiego, córki rosyjskiego oficera, którą dziadek wychowuje po śmierci obojga rodziców — tą bramą wejdziemy również. Na razie pozostańmy przy tajemnych wejściach i furteczkach, jakimi do poematu wtargnęła Siemaszkowa. Nie przeczuwając zapewne, że pokazuje drogę krytykom, i że skupiająca co najciekawsze przerywniki okładka naprawdę reprezentuje ten poemat. Bo przedstawia istny zodiak marginesowych mitów poetyckich, obracających się wokół elipsoidalnego jak u komet, ale pustego poza tytułem kręgu. „Schadzka natarczywych mitów" — czytamy gdzieś w *Kwiatach polskich*, a rysownik tę schadzkę kreśli jako zodiak wokół pustej elipsy.

Takim bowiem zodiakiem z przerywników jest nie tylko okładka, są nim całe *Kwiaty polskie*. Prawo do przerywnika, do dygresji, do aluzji, do igrania oślepiającym czytelnika zwierciadełkiem jest niekwestionowanym prawem obranej przez Tuwima formy wielkiego poematu dygresyjno-romantycznego, jak *Eugeniusz Oniegin*, jak *Beniowski*. „Wydaje się, jakoby wynalazcy rodzaju, poeci romantyczni, stworzyli go po to, aby — pod pozorem jakiejkolwiek fabuły — mieć sposobność do wynurzeń autobiograficznych, zdjąć przed czytelnikiem ostatnią przyłbicę, wprowadzić go do własnego laboratorium, pokazać mu postaci pełne jeszcze autorskich wahań, budowlę nieogołoconą jeszcze z rusztowań, słowem, poemat w trakcie narodzin" — pisze z racji *Kwiatów polskich* Artur Sandauer (*Odrodzenie*, nr 13). Zgodzimy się z nim obecnie, by za chwilę się pokłócić.

Nie będziemy się spierać z diagnozą, od której Ryszard Matuszewski rozpoczyna swoje omówienie poematu (*Próba epiki*, *Kuźnica*, nr 12): od czasu romantyzmu wszelkie próby epiki poetyckiej kończą się co najwyżej *Panem Balcerem w Brazylii*. Czyli fiaskiem. Na „uparte życie martwego rodzaju literackiego" (tytuł odpowiedniego szkicu) skarżył się kilkanaście lat temu w *Wiadomościach Literackich* K. W. Zawodziński. I on i Matuszewski mają na myśli poemat epicki, nie rozbity dygresjami. Najprościej: kontynuację linii *Pana Tadeusza*, a nie *Beniowskiego*. Na tej linii diagnoza ich jest nieodparcie słuszna.

Tuwim wszakże rozpoczyna gdzie indziej. Jego nauczycielami są Puszkin i Słowacki, jako twórcy poematu dygresyjno-romantycznego. Sprawa już tutaj się komplikuje, a skomplikuje się jeszcze bardziej, kiedy zapytać, jakie to przyczyny spowodowały, że ten drugi typ poematu był żywotny w okresie zadziwiająco krótkim. Bo jego rywal, prawdziwy poemat epicki, przez tysiąclecia posiadał mnóstwo odnowień. Od Homera do *Kalewali* się wcielał, zanim wygasnął. A temu na zgon wystarczyło jedno pokolenie romantyków.

Chcąc uzyskać odpowiedź, należy zejść z okładki mieszczącej zodiak z prywatną mitologią poety. Zanim ją opuścimy, stwierdźmy jednak, że bukiet symbolów, aluzji, dygresji, wyznań, wtrętów, oświadczeń, protestów i haseł jest w poemacie Tuwima gęstszy i bardziej rozmaity nawet od bukietu mistrza Dziewierskiego. Tak też gęsty, jak u nikogo z jego mistrzów poetyckich. Z pozoru zatem *Kwiaty polskie* spełniają wymagania reprezentowanego przez siebie gatunku poetyckiego w sposób nienaganny. To naprawdę, jak pisze Sandauer, „nie droga, lecz manowce i uszczknięte na niej mimochodem kwiaty". Jednak mimo swego bogactwa zodiak z przerywników stoi w miejscu. Nie obraca się i nie wskazuje nowych dróg poezji. Raczej, by skończyć również metaforą astronomiczną, przypomina dawno już ukształtowany gwiazdozbiór, który ochrzczono nowym imieniem. Lecz on od tego chrztu się nie zmienił.

„POEMATU EKSPOZYCJĄ ZWLEKAM"

Czytelnika *Beniowskiego*, który „woli prosty romans, polskie domy, pijące gardła, wąsy, psy, kontusze" i niecierpliwie czeka, kiedy nareszcie ujrzy je na kartach poematu, Słowacki w pierwszej jego pieśni uspokaja następującymi strofami:

Wszystko mieć będzie, wszystko mu przyrzekam,
Tylko o trochę cierpliwości proszę.
Ja sam na Muzę i natchnienie czekam,
I czoło moje pomarszczone noszę,
I poematu ekspozycją zwlekam
I weny ducha lekkiego nie płoszę,
Który na mózgu jak motyl na róży
Usiądzie — aż się kwiat listkami zmruży,

A potem nagle odemknie swe łono,
Świeże i jasne — i na okolice
Rozeszle wonie co wszystko pochłoną. —
Ja się zdolnością natchnień bardzo szczycę
I tu pokażę, że nie jest zmyśloną,
Lecz z moich rymów czyni błyskawicę,
A mym przekleństwom daje siłę grotów.

„Ekspozycją poematu" zwlekali przed Słowackim Byron w *Don Juanie*, Puszkin w *Eugeniuszu Onieginie*. Dlaczego, jaką funkcję to postępowanie poetyckie pełniło u tych wielkich romantyków? Zważmy, że poemat dygresyjno-romantyczny nie pojawia się wśród romantyków na chybił-trafił i niezależnie od ich ideologii. Jest on wyraźnie własnością lewicy romantycznej, buntowniczej i postępowej. Romantyzm zachowawczy go nie zna i nie uprawia. Ta linia podziału szczególnie wyraźnie rysuje się w Polsce, gdzie poemat dygresyjny o treści postępowej i mocnym szlifie intelektualnym posiadał podobnego do siebie na pozór konkurenta, który go na jałowych piaskach literatury krajowej pomiędzy powstaniami, listopadowym i styczniowym, rychło zadusił i zatłamsił.

Tym konkurentem gawęda, też dygresyjna, ale o treści konserwatywno-religianckiej i szlifie szablistym, przeciwieństwie intelektu. Gawędy Pola zadusiły takie próby podejmowane za wielkim samotnikiem Juliuszem, jak Berwińskiego *Don Juan poznański*. Słowackiego zaś oskarżono o zakochanie w sobie, albowiem tym sposobem najłatwiej było porzucić bez odpowiedzi wymagania tej potężnej porcji intelektu i czujności umysłowej, jaką wniósł jego *Beniowski*.

Poemat dygresyjny jest więc własnością lewicy romantycznej, szczególnie lewicy doraźnie buntującej się przeciwko normom politycznym i obyczajowym swych krajów (Byron, Słowacki). Jest tą własnością z powodów, które dając się wyinterpretować z ideologii i treści owego poematu, urabiają jednocześnie jego wygląd formalny. Pod niedbale założoną maską intrygi romansowej poemat ten bowiem służy atakowi ideologicznemu na pozycje ówczesnego wstecznictwa. U Słowackiego na pozycje arystokratycznej polityki, klerykalizmu, sarmatyzmu, miałkości umysłowej. Poeta zwleka „eskpozycją", by natychmiast uderzyć, skoro ją rozstawi przed czytelnikiem.

Poemat omawiany posiada nadto dalekiego przodka w pseudohistorycznym i ironicznym poemacie racjonalistów. Przodek ten jest różny w osiągniętym wyglądzie artystycznym, ponieważ nie posiada takiego nadmiaru dygresji, jest natomiast podobny przez funkcję pełnioną w obrębie epoki. Podobnie bowiem za jego pośrednictwem, prowokująco znieważając uświęcone schematy epopei, racjonaliści walczyli z feudalnym zastojem. Od *Monachomachii* Krasickiego bliżej jest do *Beniowskiego*, niż od jego *Wojny chocimskiej*, a cóż dopiero wszystkich poematów pamiętnikarsko-batalistycznych polskiego baroku.

Funkcja poematu dygresyjnego była zatem w epoce romantycznej postępowa oraz nowatorska i tym obiektywnym swoim zadaniom poemat taki zawdzięczał wówczas żywotność. Zawdzięczał ją również okoliczności, którą specjalnie należy mieć przed sobą, kiedy dygresyjne bogactwo tego poematu ocenia się: w kontekście epoki, jaka go zrodziła, lub poza tym kontekstem. Drugim — oprócz tragedii z trzema jednościami — taranem, z którym klasycy wyruszali w pole przeciwko romantykom, był poemat epicki bądź opisowy. Wyruszali zatem uzbrojeni w poemat całkowicie zgrany z ich feudalnym stanowiskiem społecznym, przynoszący im koturnowo-salonową i nietykalną bohaterszczyznę, nawet kiedy miał on zawierać tysiąc wierszy o sadzeniu grochu. Bo bywalcy pseudoklasycznych salonów sadzili już tylko groch, bo przemienieni na hreczkosiejów najbardziej takiej bohaterszczyzny dla podtrzymania swej pozycji społecznej i swej świadomości potrzebowali.

Klasycy nie chcieli więc pamiętać o psikusach, jakie w mechanizmie tego taranu urządził im Wolter. Młodzi jednak pamiętali. Mickiewicz, chociaż intelektualny szlif poematu dygresyjnego będzie mu całko-

wicie obcy, przekładał za młodu Woltera *Dziewicę Orleańską*, a nie *Henriadę*. Tę tłumaczył ojciec Juliusza, umiarkowany pseudoklasyk Euzebiusz Słowacki.

Młodzi romantycy pamiętali, lecz nie posłużyli się swoją wiedzą w sposób podobny jak przy tragedii z trzema jednościami. Tam bowiem, widząc jak bardzo jej mechanizm poprzestawiał Szekspir, po prostu jego nauki uznali za własne i tym sposobem zdemontowali taran teatralny. Z poematem postąpili oni zgoła inaczej, ponieważ istniał już jego (nieprzeczuwany przez obydwie strony, a już najmniej przez klasyków!) następca w postaci powieści. Formuła poematu dygresyjno-romantycznego nie jest bowiem podjęciem i przeróbką tylko formy poematu epickiego, bądź epicko-opisowego. Posiada składniki pochodzenia powieściowego, składniki jednak w jakiś sposób związane z żywotnymi jeszcze wówczas typami poematu i temu to powiązaniu zawdzięcza swoją krótkotrwałość.

Powiem tak. Formuła poematu dygresyjnego w epoce romantyzmu jest wynikiem splecenia elementów gwałtownie wówczas rozkwitającej powieści z elementami osobistego pamfletu ideologicznego — w szerokim rozumieniu pojęcia pamflet — splecenia dokonanego w cieniu istniejącego jeszcze szacunku dla poematu o typie klasycznym. Kiedy ten cień zaczął się skracać i maleć, jednorazowa formuła poczęła się rozpadać. Cień zaś rozpoczął się skracać, kiedy w burżuazyjnej Europie środka XIX wieku powieść staje się epopeją tej klasy społecznej.

Pamflet ideologiczny, zdolny służyć walce na kilka frontów jednocześnie, był upragnioną bronią romantyzmu postępowego. „Ostatni maleńki zły jest, ale był konieczny, celu swojego dopiął i więcej jeszcze, bo zwrócił wszystkich oczy i stał mi się strażą" — pisał Słowacki o *Beniowskim*. Co wreszcie dla naszego problemu doniosłe, ten pamflet nie posiadał wówczas form należycie przystosowanych do przełomowych zadań postępowego buntu romantyków. Pewnie, że *Eugeniuszowi Onieginowi* towarzyszą u Puszkina jego epigramaty polityczne i wiersze satyryczne, ale to śrut, a nie chmury grotów wymierzone na jeden cel, o które woła Słowacki. Nie posiadając w zespole odziedziczonym stosownych form, wielki pamflet romantyków stworzył je sobie w poemacie dygresyjnym. Na służbę swych potrzeb ideologicznych wciągnął i potrzebom tym podporządkował elementy powieści, liryki osobistej, by — z rymów uczynić błyskawice.

Stwarzając walczący poemat dygresyjny romantycy równocześnie stwarzali gatunek, który nie dublował twierdzeń wygłaszanych gdzie indziej, w innych gatunkach literackich. Poemat dygresyjny u Byrona, Puszkina, Słowackiego był postępowy, był nowatorski i był jedyny.

Dla oceny późniejszych jego losów ta cecha ostatnia jest bodaj najważniejsza. Suma dygresyj, rozpraw i wyrzutów, którą przynosi *Don Juan* czy *Beniowski*, jest niewątpliwie sumą, jaka w swoich poszczególnych składnikach daje się przewidzieć na tle znanej z innych dzieł ideologii tych poetów, ale ta suma nie dubluje wycieczek pomniejszych i już dokonanych. Dopiero ona jest wielkim wyłomem dla swobody myśli, poglądów i wyobraźni Byrona czy Słowackiego. W ich poematach dygresyjnych dokonuje się jakieś zwycięskie i porywające przerwanie tamy przez wezbrane wody, które nie pytają, czy nie zniszczą brzegów w ogóle. Jakoż zniszczyły i poemat dygresyjny w wyniku wszystkich okoliczności, które skreśliło się schematycznie, stał się zjawiskiem jednorazowym. Stał się poematem jedynie dygresyjno-romantycznym (stąd dwoistość wprowadzanego tu terminu), stał się wielką wyrwą dla ideologii romantyzmu postępowego.

Poeta romantyczny „ekspozycją poematu zwlekał", bo — raz ją rozpocząwszy — nie pozostawiał po sobie narzędzi dla następców. Poemat dygresyjno-romantyczny oznacza bowiem pewną fazę rozkładu epiki. Na zjawisko żywotne, a nie na to, czym było ono w istocie, faza ta wyglądała tylko przez bardzo krótki okres, bo przez okres podjęcia w tym poemacie postępowych i walczących treści romantyzmu. Poemat dygresyjny na bardzo krótko powstrzymał rozkład poematu w ogóle i dlatego, że tak rzadko spotykanemu skupieniu przyczyn zawdzięcza swoją skuteczność, pozostał zjawiskiem całkowicie niepowtarzalnym historycznie. Potrzeby pamfletu

ideologicznego z jego rymów uczyniły błyskawice, a przekleństwom nadały przenikliwość grotów.

NIENAPISANA „BUFETIADA"

Pomni na taką genezę bogactwa i swobody poematu dygresyjnego przyjrzyjmy się dokładniej, z jakich cząsteczek ta swoboda składa się w *Kwiatach polskich*. Zodiak z przerywników rozłóżmy na poszczególne figury.

Czegoż tutaj nie ma! Z osób — Piłsudski i Wiech; z zagadnień politycznych — endecja i legiony; z wypadków historycznych — rok 1905, 1918 i w przywidzeniu dany koniec drugiej wojny światowej w Warszawie (piękny fragment „O, strzel najprędzej, bzie majowy"); z zainteresowań — filatelistyka i bibliofilstwo; z miejsc — knajpa w Nowym Sączu i w Nowym Yorku; z charakterów — aptekarz-impotent pan Rozpędzikowski i ogrodnik-samouk wszechnauk dyletantyzmu artystycznego pan Dziewierski. A kiedy poeta się rozpędzi i zacznie wyliczać swoje gusta i dyzgusta, oto na jaką stronicę natrafiamy:

Z gustami bowiem — jak popadnie:
Kto woli popa, kto popadię,
Ja — za popadią, jeśli ładna...
Nie lubię zaś motorów, radia,
Wycieczek, sportów, generałów,
Szparagów, wodzów i upałów,
Dyskusji, energicznych twarzy,
Mycia żyletki, prasy, plaży,
Jajek, żelaznych charakterów,
Galerii sztuki, biusthalterów,
Wielkoświatowych poliglotów,
Truskawek z kremem, samolotów,
Wizyt, szpinaku, wszechtalentów,
Historiozofów, monumentów,
Młodzieży, kiedy nazbyt dziarska,
Potęgowiczów, gosudarstwa,
Dowcipów niedowcipnych osób,
Opiumowanych papierosów,
Babskich pazurów purpurowych,
Balów, a także ich królowych,
Mówców, czekania, histeryczek,
Deklamatorów, zapalniczek,
Pieczeni, jeśli nie jest krucha,
Prawników, świąt i „Króla-Ducha".
A lubię: milczeć, deszcz, słowniki,
Ilustrowanych pism roczniki
(„Kłosy", „Wędrowce", „Tygodniki"),
Grochówkę z boczkiem, bzy, jarmarki,
Łacinę, las, pocztowe marki,
Fachowe gwary, psy, Cyganów,
Kolekcjonerow, szarlatanów,
Etymologię, aptekarzy,
Ungra warszawskie kalendarze,
Wiek dziewiętnasty, bibliografię,
Lawendę, stare fotografie,
Dyliżans, burzę, ozór z chrzanem,
Koniak, gorący barszcz nad ranem,
Walce i stare wodewile,
Miłostki, Litwę, wiatr, motyle,
Nie wstawać cały dzień z kanapy,
Krościenko, zegarmistrzów, mapy,
Piwo (choć Niemiec) Haberbusza
I kocham „Pana Tadeusza".
(s. 80—81)

Nie jest to stronica wyjątkowa w *Kwiatach polskich*, lecz dla nich typowa. Podobnie, kiedy przyjdzie mu mówić o ojczyźnie, poeta rozkłada ją na drobiny zmysłowego opisu, a te drobiny podaje w stanie szkicownika poetyckiego („Ojczyzna jest to węch", itd. 108—110); gdzie indziej (111—112) ojczyzna to szuflada pełna gratów i drobiazgów; podobnie do niej wygląda wybuch „erudycyjnej mikrologii" (96—98); ba, nawet opis lwich pyszczków w pieśni pierwszej czy pakietu akcji Folbluta pod koniec poematu pojawi się w identycznym kształcie mozaiki ze zmysłowych kamyczków. I jedyne miejsce, gdzie poeta w autoironicznym ostrzeżeniu hamuje rozpędzone pióro, napotkamy w słowach:

— A bufet! Mógłbym Bufetiadę
Napisać polską! Tuzin pieśni!
Lecz zakrakaliby współcześni
(A o potomnych marzyć nie śmiem)
Ten temat... (s. 195)

Czego te świadectwa dowodzą? Tego, że dygresyjne bogactwo *Kwiatów polskich* posiada wyraźną i górującą nad innymi kierunkami owego bogactwa linię. Nie trudno ją odczytać z podanych przykładów, a jeszcze dobitniej ją widać na tle historii poetyckiej pokolenia, któremu przywodzi Julian Tuwim. Jest nią charakteryzujące skamandrytów i przez krytykę ich okresu uznane za główną zdobycz poetyki tej

grupy tzw. odkrycie codzienności, dnia powszedniego, zejście z uroczystego koturnu poezji symbolicznej pomiędzy przedmioty i sprawy powszednie.

Byłaś, Poezjo, teatralną grą,
Miałaś swe stałe, stare rekwizyty,
Lecz oto moce niesłychane prą
I Śpiew Powszechny bije pod błękity!
Gromada śpiewa, współczesności chór,
Tłum ekstatyczny, który w bezmiar urósł. —

głosił w *Czyhaniu na Boga* programowy manifest tego zbioru zatytułowany *Poezja.*

U Tuwima to odkrycie codzienności dokonywało się bodaj najgwałtowniej ze wszystkich jego współcześników. Ale też miało ono specyficzne dla znakomitego liryka odchylenie. Rozproszone na jego rozliczne utwory ulotne i satyryczne, mniej wyraźne w liryce pierwszoplanowej, w *Kwiatach polskich* odchylenie to rozwarło się w sposób dotąd niewidziany u Tuwima. Dygresyjność poematu, nasłuchująca „współczesności chóru", jest niebywale inteligencka i jest też marginesowa, a sam poeta słusznie ją ochrzcił mianem „erudycyjnej mikrologii". Popisy nieraz wnikliwej (najczęściej wówczas, kiedy chodzi o wspomnienia), nieraz drażniąco monotonnej i błahej wirtuozerii poetyckiej dokonują się przede wszystkim na strunie, która od codzienności odchyla się ku takim oto partiom, jak niżej cytowana a mogąca być reprezentacyjną dla tego odchylenia. Poeta zasypia na hamaku:

Już hamak w senność się wkołysał
I, skrzypiąc, sznur o korę trze się.
Słyszę cosecans cienki osy
I szorstki dźwięk ostrzonej kosy,
I recital kukułczy w lesie,
Metronomicznie odmierzany,
I, w senną sieć zasznurowany,
Wzdłuż ciała czuję złoty tangens
I wraz z Pilicą wpływam w Ganges,
Który, indyjskim będąc wężem,
Kukaniem nakrapianym lśniąco,
Ruchami sprężeń i rozprężeń
Pełznie przez trawę, sen, gorąco
I, jak kipiącym śniegiem, błyska
Upajającą pianą z pyska.
O, jak mi ciężko w tej podróży!...
Ojciec się schylił, złamał, zastygł
W wyraźny wykres, w kąt kanciasty
Dwa sinus beta. (s. 30)

Znakomita większość *Kwiatów polskich* rozgrywa się na tych marginesach rzeczywistości, gdzie co strona byłoby miejsce na inny przerywnik rysownika. Rozgrywa się więc na marginesach wyraźnie określonych zasadami poetyki skamandrytów w pierwszej fazie tej poezji. Bo Julian Tuwim jako autor *Biblii cygańskiej* i *Treści gorejącej* granice tej poetyki wielokrotnie a zwycięsko przekraczał. Nie będziemy wnikać w dalsze odcienie tego stanowiska poetyckiego widoczne w *Kwiatach polskich.* Pora je bowiem ocenić. Czym poetyka codzienności była przed laty trzydziestu, kiedy uzbrojone w nią pokolenie Juliana Tuwima wyruszało do walki z resztkami symbolizmu, jaką wtedy pełniła funkcję, a jaką pełni dzisiaj?

Oczywiście przy odpowiedzi na takie pytanie pamiętać musimy, że *Kwiaty polskie* pisane były na emigracji, że stanowiły próbę ocalenia przekreślonej przez wojnę przeszłości niestarego przecież pokolenia Tuwima. Pokolenia mimo to rzuconego na pastwę wspomnień i liryzmu. Musimy pamiętać, że poemat Tuwima uczestniczy w grupie podobnych prób Słonimskiego, Balińskiego. Prób, w których przeszłość, bez jej oceny, cała we wszystkich szczegółach zamieniona zostaje na gawędę. Ta gawęda tylko salonem mieszczańskim w miejsce dworu szlacheckiego i kawiarnią warszawską w miejsce sejmiku różni się od zacofanej i rozgrzeszającej wszystkie rzeczy minione gawędy szlacheckiej. Wiedzieć też musimy, że — uczestnicząc w tym wachlarzu — *Kwiaty polskie* stanowią jego trzon najcenniejszy i nie dają się do gawędy sprowadzić. Wiedzieć wreszcie powinniśmy, że nawet poeci, których liryka była apelem do walki, jak Władysław Broniewski, w latach emigracji odchodzili w liryzm osobisty. Liryzm podobny nie jest oczywiście grzechem sam przez się, jeżeli zdoła się wylegitymować zarażającą siłą wzruszenia. Lecz liryzm emigracyjny tym się nie legitymuje, jak nie legitymuje się żaden typ liryzmu, który oparty zostaje na fałszywej i wstecznej podstawie ideologicznej lub podstawie przeżycia tak wąskiej, że nikogo oprócz autora nie obchodzi.

Lecz ostatecznie *Kwiaty polskie* czytamy i mamy wydane w Polsce Ludowej

1949 roku i odpowiedź co do ich funkcji musi być odpowiedzią z tego roku. Poetyka codzienności pełniła w pierwszym okresie poezji Polski niepodległej funkcję do pewnego stopnia postępową i nowatorską, ponieważ — oczyszczając pole z maniery symbolicznej (a tej maniery u samych skamandrytów było jeszcze mnóstwo!) — oczyszczała tym samym drogę przed nową tematyką, umożliwiała wstęp do poezji treściom ideologicznym nie dającym się wyrazić przy użyciu nastrojów i symboli. Jej dalsza rola zależała oczywiście od tego, jakie to treści zdołały wtargnąć, czy naprawdę postępowe i nowatorskie ideologicznie, czy też zamiast zasiewanych symbolami i nastrojami łąk, niebios i lasów poezji młodopolskiej, a operującej elementami wyobraźni wiejsko-szlacheckiej, wkraczały do poezji komody, sklepy i ulice zasiane indywidualnymi mitami i wspomnieniami, komody i sklepy jako elementy wyobraźni urbanistyczno-mieszczańskiej. Bo poetyka codzienności tylko tyle zmieniając, nie zmieniła wiele. U jednego tylko pisarza poetyka ta, skojarzona z elementami nadrealistycznej groteski, jeszcze dzisiaj rzeczywistości wdziera się pod skórę w przenikliwy sposób — u Gałczyńskiego. Ale *casus* Gałczyński to znów zapowiedź wycieczki, jaka musiałaby zaprowadzić daleko poza ramy niniejszego szkicu.

Czy i o ile ta poetyka oznacza około roku 1920 całkowite zerwanie z niedawną przeszłością, jak sądziła ówczesna krytyka i poeci sami, czy też stanowi jedynie cezurę w obrębie tych samych założeń ideologicznych i poetyckich, cezurę wywołaną wystąpieniem nowego i młodszego pokolenia, złożonego przeważnie z inteligencji pochodzenia mieszczańskiego — kwestia to odmienna. Już rychło będzie ją musiała rozstrzygnąć dzisiejsza krytyka tego okresu. Lecz jeszcze nie na tym miejscu. Wreszcie, jak daleko sięga pewne nowatorstwo tej poetyki, w jakich latach i okolicznościach politycznych się wyczerpuje, — znów nie są to pytania dające się rozwiązać w ramach niniejszej recenzji.

Wyczerpuje się na pewno już w głębi dwudziestolecia, zresztą przemiany poezji samego Juliana Tuwima, jego przejście w *Rzeczy czarnoleskiej* (1932) na pozycje bliskie klasycyzmowi może tu być wskazówką. Na pewno też poetyka codzienności nie stanowi dzisiaj nowatorstwa. Pod względem ideologicznym podtrzymuje zainteresowanie dla błahych i drugorzędnych cech współczesności, a nie uczy i nie wskazuje jej głównych linii rozwojowych. Tylko w przedstawieniu Łodzi znajdziemy u Tuwima słuszną i piękną *Farbenlehre*, która od ziemistego koloru twarzyczek dzieci proletariackich prowadzi do Czerwonego Sztandaru. Pod względem artystycznym poetyka codzienności podtrzymuje dzisiaj zainteresowanie dla szczegółów mistyfikujących, przesłaniających prawdziwie humanistyczne wtargnięcie w postać ludzką i jej nie według ubocznych cech budowaną naturę. I dlatego, pełni nieraz podziwu dla zawartości wyobraźni poety, dostarczającej mu materiału asocjacyjnego na każdy temat, na każdą nieledwie rzecz podsuniętą przez rozwój akcji, pełni też podziwu dla nie zmniejszonej z latami sprawności słownej w obsłużeniu tych skojarzeń — pozostajemy zimni i nie wciągnięci w bieg poematu. Bo ten pełen temperamentu bieg nie prowadzi w przyszłość poezji polskiej.

Kwiaty polskie są bowiem całkowitą rekapitulacją doświadczeń pokolenia Juliana Tuwima, nie są natomiast, jak był nim poemat dygresyjny dla romantyków postępowych, wyłomem dla treści inaczej niewyrażalnych. Przeciwnie! Poemat Tuwima wyraźnie dubluje, wyraźnie powtarza ujęcia i treści, które w innych formach, jakie od epoki romantyzmu zdołały się już wykształcić, sam poeta wyrażał niejednokrotnie lepiej. Dubluje jego poezję satyryczno-polityczną, korzysta z usług skrótu lirycznego i dziwności słowa, dubluje Tuwima — świetnego poetę dla dzieci.

Ten charakter powtórki widnieje również w obrębie samego dzieła. Rozpoczyna się je czytać z wysokim podziwem, początkowy opis powstawania bukietu uderza siłą poetycką, później jednak — stwierdzaliśmy to już — poemat jak gdyby przystawał w miejscu. Rozpoczyna się w nim wprawdzie toczyć akcja, ale dzieło przystaje w tym sensie, że w częściach dalszych nie przybywa jego materii poetyckiej. Powracają, ostrzej oszlifowane, mocniej dopowiedziane, te same wybuchy przerywników, te same proporcje liryzmu

i wirtuozerii. W miarę czytania *Kwiatów polskich* nie przybywa perspektyw, lecz jedynie mnożą się kulisy, których wykrój poznaliśmy od razu, gdy Dziewierski splatał bukiet, a poeta z tomem Staffa w ręku udawał się do starej altany po wspomnienia.

Ponieważ dublują, ponieważ raz jeszcze przeprowadzają rachunki w twórczości Tuwima dawno dokonane, *Kwiaty polskie* ilością nadrabiają nowość. Dlatego aluzje i komentarze są w nich rozwielmożnione gęściej aniżeli w znanych poematach dygresyjnych, dlatego na pozór z wysoką nadwyżką odpowiadają one warunkom takich poematów. Nadwyżka jest rzeczywiście wysoka, dlaczego aż tak wysoka — kwestia to dotąd nieporuszona. Po odpowiedź trzeba wejść główną bramą utworu, prowadzącą do charakterów postaci i konstrukcji ich losu na tle lat 1905—1920. Bo te są lata akcji *Kwiatów polskich*.

KOLEKCJA DZIWAKÓW

Pamiętamy, że rozrastając się w marginesy i aluzje poemat dygresyjno-romantyczny bynajmniej nie wyrzekał się ośrodka epickiego. Korzystał z niego jednak raczej w postaci powieściowej niż bohaterskoepickiej. Doskonałym tego świadectwem będą dalsze, niewydane za życia poety pieśni *Beniowskiego*, gdzie napotkamy tak powszechne i ograne motywy romansu awanturniczego, jak ocalenie nieszczęśliwej dziewicy, więzienie, tajemniczy zbawca itd. Bo, czytając romanse ówczesne, Słowacki stale się natykał na ich obecność.

Kwiaty polskie z doświadczeń współczesnej im powieści korzystają również. Ażeby ujrzeć jak korzystają, przyjrzeć się trzeba głównym postaciom. Oto one: Ignacy Dziewierski, ogrodnik z polotem, samouk-artysta zdobiący prowincjonalne kościoły i własny pokój, w niemłodym już wieku ni stąd ni zowąd legionista. Córka zamężna za oficerem rosyjskim, Konstantym Iłganowem, ginącym w roku 1904 od kuli robotniczej. Wcześnie dojrzała seksualnie i jak dotąd głównie od tej strony skreślona wnuczka Anielcia. Aptekarz Kamil Rozpędzikowski, egzotyk i magik, z utajoną, a przy wnuczce ogrodnika szpetnie odkrytą skazą męskości. Prowincjonalny ksiądz Adam Komoda, zaplątany w swoje kompleksy, oprócz tego „znawca starych kolęd, szachista, zielarz i abonent *Kuriera Warszawskiego*. Wyrzucony z obiegu aktor, skazany na prowincjonalne „wieczory satyry i humoru" przy pustej widowni.

Ani jednej więc postaci reprezentatywnej nie tylko według postulatów wielkiego realizmu, ale bodaj w sposób statystyczny, zbliżony do przeciętnej częstości typu. Natomiast jako kolekcja dziwaków — zbiór jedyny. Reprezentatywne są w tym zbiorze tylko daty historyczne, pomiędzy którymi on zalega, lecz nie ludzie sami. Takiego skupiska okazów człowieczych nie znajdziesz nawet w powieściach dwudziestolecia usianych wyłącznie dziwakami i pokrzywieńcami psychicznymi. Nie znajdziesz u Zegadłowicza w jego *Zmorach*. Ale bo Zegadłowicz naskakiwał ostro na swoich pomyleńców, Tuwim natomiast traktuje ich ciepło i serdecznie. Nieraz to ciepło potrafi przekazać czytelnikowi, i to nawet w sytuacjach dwuznacznych a do takiej transfuzji niełatwych, jak np. współczucie dla Rozpędzikowskiego, gdy ten obnażywszy swoją impotencję mógłby zostać skompromitowany przez Anielę.

Skąd ta kolekcja pokręconych skorup ludzkich, co oznacza sympatia dla nich? Dla uzyskania odpowiedzi należy przynajmniej jedną z tych skorup przejrzeć pod światło. Niechaj będzie nią sam Dziewierski. Z jakich właściwości on się składa, po czym go poznajemy? Pan Dziewierski uspokaja swoje zmartwienia zajęciami, jakie też są lube Apollinowi:

Tak poszedł w kwiaty i anioły,
Tak zaczął lepić chimeryczne
Zwierzyńce, armie egzotyczne,
Indiany, Turki i Mongoły,
Tak się zaczęły obrazeczki
Techniką „kolorowej sueczki":
„Bój pod Cuszimą", „Smok wawelski",
„Jarmark w Łowiczu", „Krąg anielski",
„Kolumb pomiędzy tubylcami",
„Dno morskie", „Sklepik z zabawkami"...
(W tym czasie także namalował
„Śmierć porucznika Iłganowa",
Gdzie szereg sztywnych manekinów,
Wszystkie z profilu, z dymiącymi
Rewolwerami w rękach sztucznych

— Przy czym lecące widać kule —
Tyka piersiami wypiętymi
Luf nastawionych karabinów;
Za serce trzyma się porucznik
I całą we krwi ma koszulę).
Tak na kółeczku kartonowym,
Co się w zegarku mogło zmieścić,
Kaligraficzny cud wypieścił:
Psalm Dawidowy, przepisany
Czarnym i srebrnym atramentem
„W sprężynkę", dośrodkowo, kręto,
Z mikroskopijną lutnią w centrum.
— — — — — — — —
Tak — w sposób ludziom niepojęty —
W butelce zjawił się zaklęty
Ogródek — z błystków, koralików,
Paciorków, szkiełek i kamyków...
Tak w słojach zamieszkały żabki,
Jaszczurki, żuki i trytony;
Tak napełniły się szufladki
Aromatami ziół suszonych;
Tak mała izba przy sklepiku — — —
Przybrała wygląd tajemniczej
Wesołej groty czarodzieja:
Pułap gwiazdami powyklejał
Z kołem zodiaku i księżycem;
Pod lampą, prawie Aladyna,
Bajeczne żagle swe rozpinał
Korsarski statek holenderski —
Sam go zbudował pan Dziewierski
Według ryciny z kalendarza
„Czytelnia stanu włościańskiego".
— — — — — — — —
Nie wspomnę już o innych w grocie
Zabawkach, fraszkach i igraszkach,
Wiatraczkach, samodziobach-ptaszkach —
I różnych cackach, większych, mniejszych,
Którymi półki ponastawiał...
Sto niespodzianek i sto pociech...
Słowem — nie zawiódł się Smintejczyk
(s. 87—91)

Przecież ten ogrodnik i dyletant mógłby być doskonale — autorem *Kwiatów polskich*! Wszystkie jego zainteresowania i umiejętności doskonale współgrają z cechami dygresyjnymi całego poematu. Podobnie są fachowo-mikrologiczne, w szczegółach dociekliwe — słowem, więcej mówią o Julianie Tuwimie niż Ignacym Dziewierskim. Dlatego możemy odwrócić porządek zależności. To nie Dziewierski mógłby być autorem poematu. To Dziewierskiego i jego towarzyszy zrodziła nie rzeczywistość okresu, w jakim rozwija się ich los, ale matką ich jest poetyka utworu. Konstrukcja tych postaci ułożona jest z identycznego materiału co przerywniki poematu. Tak zbudowani ludzie nie mogą być w żadnej mierze reprezentatywni i rzeczywistość społeczno-historyczna okresu przecieka przez nich jak przez sito, niewiele pozostawiając oprócz kilku dat i paru głośnych nazwisk historycznych. Ale w ten sposób zbudowane osoby poematu są Tuwimowi bliskie. Traktuje je on serdecznie i ze zrozumieniem, ponieważ przez nie obcuje wciąż ze swoją ulubioną materią poetycką. Tą, z jakiej zbudował cały utwór.

Ale poetyka egzotycznej codzienności nie stanowi u Tuwima jedynego i wyłącznego składnika budowy postaci. Pojawiają się w niej również elementy inne, i to takie, które pozwalają na wysnucie wniosków mało widocznych w dwudziestoleciu. Wniosków na tle *Kwiatów polskich* bardzo jaskrawych. Pana Dziewierskiego poza stratą córki nie spotykają przygody bardziej osobiste i niebezpieczne dla spokoju ducha. Innym osobom utworu przygód takich nie brak. Wszystkie one opierają się o pannę Anielę. Kompromitacja Rozpędzikowskiego, kazanie księdza Komody, Alfred Folblut łożący na wychowanie nieletniej osóbki i tym sposobem spełniający swój „cielesny plan inwestycyjny" (283). Drugim więc powszechnym składnikiem tych postaci jest rewelacja seksualna — jakże dobrze znana z pewnych typów powieści w drugim dziesięcioleciu międzywojennym. Ta rewelacja prowadzi Tuwima na bardzo nieraz niesmaczne manowce naturalistyczne, jak np. igry chłopiąt z majstrównymi pod koniec drugiej części poematu, jak później motywy, dla których pani Folblutowa, będąc w ciąży, bywa na koncertach.

Ta rewelacja seksualna zapowiada jednak sprawę szerszą. Poetyka codzienności komunikowała się z zainteresowaniem dla marginaliów psychologicznych poprzez pojęcie, które szczególnie zakwitając w okresie wzrostu przeciwieństw klasowych dwudziestolecia, miało je obłaskawić, przez sprowadzenie do gry tajemnic psychologicznych, jakie nawet w najprostszych duszach mają być ukryte. Była tym pojęciem mitologia szarego człowieka. W ten

też sposób komunikuje się w *Kwiatach polskich*. Owa mitologia otrzymuje w nich ponadto pewien inny, a dopiero po drugiej wojnie światowej widoczny akcent. Przerażenie na widok okrucieństw faszystowskich w tej wojnie, zamiast szukać ich powodów klasowych i historycznych, również odwoływało się nieraz do tej gry tajemnic. Po nałożeniu na nią maski z tragicznym grymasem gra taka nabierała cech prawdy. A jak jest w *Kwiatach polskich*? Siedząc wśród wspomnień w altanie, nad kamieniem z datą 1903, Tuwim pisze:

Runiczny kamień! Gdybyż mogli
Uczeni w piśmie serc klinowem,
Tych letnisk Champolliony nowe,
Odczytać nam ów głaz-hieroglif!
Zwyczajnych ludzi zwykłe dzieje,
Codzienne sprawy ich i troski,
Nie mniej ciekawe niż koleje
Person tragedii Szekspirowskiej.
Tak kwiaty na zwyczajnej łące
Codzienne są, zwyczajne, znane,
A rosną z głębi wstrząsającej,
Z walki żywiołów opętanej.
A potem — trzeba by Szekspirów,
By w wiekopomne zakuć słowa
Łódzkich Otellów, Królów Learów,
I was, Ofelie z Tomaszowa! (s. 39)

Inwektywą w czas wojny uderzając w hitlerowców, Tuwim woła:

Bezdenne są otchłanie
Nawet najpłytszej ludzkiej duszy.
Tam — raj, potworny Raj Idiotów,
Imperium pragnień ułajonych,
Ziszczonych i zaspokojonych,
Tam cyrk tyranów opętany,
Tam władzy gniją lewiatany,
Tam sobie siebie użyj bracie!
Tam płonie Rzym! Tam Chamów Syjon!
— — — — — — — — —
Tam Boska Farsa! Tam, Wergili,
Kolegę było zaprowadzić,
Na połów infernalnych tercyn! (s. 284—5)

Pomyłki, błędy i niedostatki *Kwiatów polskich* nie są tylko pomyłkami tego poematu. I winą nie tylko ich autora jest zebrana w tym poemacie kolekcja dziwaków. Jest to doprawdy bukiet z całej epoki przeżywanej przez Tuwima, tak bardzo obcej, chociaż niedalekiej w czasie. Epoki tak widzianej i odtwarzanej, jak ją widziała liberalna inteligencja pochodzenia mieszczańskiego w swych czołowych przedstawicielach artystycznych, bo o jej doświadczeniu społecznym, przekonaniach i antypatiach politycznych mówi przede wszystkim ten poemat. Epoki obcej także i w tym, co w dziele swego znakomitego reprezentanta pragnęłaby ocalić jako konstrukcję typu ludzkiego i jako nakaz warsztatu poetyckiego. Warsztat złożony ze wspaniałych nieraz artystycznie marginesów, zaplecionych wokół ludzi zdecydowanie i w każdym poszczególnym okazie ahumanistycznych.

Dlatego wreszcie nowoczesny poemat dygresyjny, chociaż rzekomo niczym się nie sprzeciwia romantycznym wzorom gatunku, nie jest zdolny ani w przybliżeniu spełnić dzisiaj tej funkcji, jaką posiadał *Don Juan* czy *Beniowski*. Poemat dygresyjno-romantyczny kroczył w pierwszej linii postępowego romantyzmu, a dla jego treści wywalczał nowatorskie sposoby wyrazu. *Kwiaty polskie* rekapitulują i zamykają, dublują i powtarzają — nie zawsze z winy ich twórcy. Z tej głównie winy, że jak staraliśmy się dowieść, epika w stanie rozkładu owoce pożywne mogła wydać tylko w jednorazowej i niepowtórzonej odtąd sytuacji. Dzisiaj zaś nie jest ona niczym więcej, jak po prostu epiką w stanie permanentnego rozkładu.

Julian Tuwim jest kongenialnym tłumaczem. I w jego dorobku jako tłumacza wskazać można wiersze, które przez swój bohaterski i opiewający charakter epicki o ileż są nam bliższe, aniżeli np. apostrofy do psów warszawskich jako wrogów niemieckich. Kiedy w Rio de Janeiro powstawały te i podobne im apostrofy, nie ja jeden zapewne powtarzałem za Tuwimem *Słowem o wyprawie Igora*:

Niewesoła nam, bracia, godzina,
Niewesoła godzina nastała!
— — — — — — — —
O lutości! O, nędzo! O, jęku!
Rozpanoszył się mściwy pohaniec!
Pod brzemieniem się ziemia ugina.
W grodach smętek, radość uleciała,
Niewesoła nam, bracia, godzina,
Niewesoła godzina nastała!

JESZCZE RAZ 10000 EGZEMPLARZY

Pozostawiliśmy dotąd bez odpowiedzi pytanie, czy *Kwiaty polskie* przez swe 10000 rozsprzedanych egzemplarzy mobilizują dla poezji nowych czytelników, czy też dla tego jedynie poematu uaktywwniają dawnych? Przesłanki tej odpowiedzi mamy zebrane tak obficie, że wypaść ona może całkiem krótko: tylko dla tego poematu uaktywniają one licznych widocznie, a nie dających się przekonać dotąd do innego typu poezji czytelników poezji skamandrytów. Tym pewniej mogą to uczynić, że obok konwencji artystycznych, do jakich czytelnicy ci, rekrutujący się z inteligencji i mieszczaństwa, są przyzwyczajeni, *Kwiaty polskie* przynoszą im całe fragmenty powieści uchodzącej przed kilkunastu laty za bardzo śmiałą i „postępową". A czytelnicy ci widocznie na tej pozycji utkwili i trudno ich popchnąć dalej.

W tym pogrobowym i na pewno krótkotrwałym zwycięstwie jest jednak moment pozytywny, który należy wydobyć. Pokolenie skamandrytów było ostatnią generacją poetycką, jaka posiadała swoją liczną rezerwę czytelniczą. Wszystkie późniejsze formacje i grupy nie dorównały pokoleniu Tuwima pod tym względem. Mało tego, ich przełomy i wydarzenia były wydarzeniami coraz ciaśniejszego i coraz wyłączniej inteligenckiego kręgu odbiorców. *Trzy zimy* Miłosza miały w roku 1936 aż trzysta egzemplarzy nakładu. Pokolenie skamandrytów dlatego zapewne było w tej mierze ostatnie, ponieważ w ich twórczości zachowana została jeszcze proporcja pomiędzy nowatorstwem a dostępnością i zrozumiałością utworu. Później, a nawet współcześnie ze skamandrytami, bo u poetów awangardy (nie jest rzeczą tego szkicu rozważać dlaczego), proporcja ta zachwiała się i runęła. Nie została też odbudowana dotąd przez młodą poezję powojenną.

I oto nagle, jak meteor z gwiazdozbioru uważanego za wygasający, spadają *Kwiaty polskie*. Co tu wiele mówić! Poezja, a równocześnie książka do czytania, opowieść zrozumiała w każdym zdaniu i każdej metaforze, jeżeli poeta nie naszpikuje ich erudycją. Ale wówczas encyklopedia przychodzi z pomocą, gdy na skomplikowaną metaforę nie pomagała żadna encyklopedia. Pod tym względem *Kwiaty polskie* są dziełem na pewno aktualnym, a naukę płynącą z dziesięciu tysięcy egzemplarzy zapamiętać warto.

Kazimierz Wyka

WYKAZ TREŚCI

Str.

SIEMION KIRSANOW: Aleksander Matrosow 5
STEFAN FLUKOWSKI: Wieczór w Michajłowskoje 24
JAN KOTT: Wielki prekursor realizmu 41
JOHANN WOLFGANG GOETHE: Essay Diderota o malarstwie (cz. II) . . . 55
STANISŁAW SKONECZNY: Proboszcz z Chodla 72
JÓZEF SIERADZKI: Proces ks. Piotra Ściegiennego i 24 towarzyszy 77
WOJCIECH NATANSON: Proces Rimbauda wznowiony 93

SPRAWOZDANIA

KAZIMIERZ WYKA: Bukiet z całej epoki 103

Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański
Adres redakcji: Kraków, Manifestu Lipcowego 19a, m. 7a. Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 120 zł. Prenumerata kwartalna 300 zł
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

1374608

CZYTELNIK